

هذا العدد

لعلنا - ونحن نقدم هذا العدد - نشعر مرة أخرى أننا مدينون للقراء الأعزاء ديناً ، نرجو أن نكون قادرين على الوفاء به ، ذلك أن استقبال العددين السابقين فاق كل توقعاتنا ، ومن ثم جعلنا نشعر بكثير من السعادة وكثير أيضاً من الخوف . . . أما السعادة فلأننا استطعنا خلال عددين أن نكسب احترام قراء جدد وثقتهم ، وأما الخوف فلأننا أصبحنا نقسمو على أنفسنا من أجل أن يكون كل عدد وكأنه العدد الجديد الذى عدنا به ، بل لعلنا نريد أن نعلو بالمستوى الذى حققناه درجات ودرجات ، وفاء للقراء الأعزاء ، واحتراماً لهم .

ومن هنا كانت سعادتنا لا توصف عندما عثرنا على مجموعة من الدراسات القيمة التى أعدها الرائد المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح ، ولم يتح لها أن تنشر أثناء حياته ، فوجدنا أن الوفاء لروح الرائد الكبير ، والتقدير للقراء الأعزاء الذين التفؤوا حول المجلة ، وآثروا أن يثروا مجلتهم بملاحظاتهم التى تفيض حبا وتشجيعاً مما حملته رسائلهم ، يدفعنا الى استئذان السيدة الفاضلة حرم المرحوم الأستاذ رشدى صالح فى أن نسمح لنا بنشر هذه الدراسات ، فكان أن تفضلت بكل الكرم والمودة بالأذن لنا أن ننشرها .

وها نحن - قراء الأعزاء - نستهل هذا العدد بوحدة من هذه الدراسات القيمة ، التى نعد بنشرها تباعاً إن شاء الله .

التي كان لها دور كبير فى تأصيل الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعاً ودراسة ، وكان أول مدير لمركز الفنون الشعبية ، أول المراكز العلمية المختصة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى كله .

والدراسة الأولى التى يشرف بها هذا العدد تتناول بالعرض والنقد بعضاً من أهم مدارس المأثورات الشعبية (الفولكلور) التى أثرت

والحقيقة أن أحد أسباب سعادتنا ، قبل كل ذلك وبعده ، أن المرحوم الأستاذ رشدى صالح يمثل بالنسبة لنا رائداً متميزاً أخلص للمأثورات الشعبية جمعاً ودراسة ، وتعريفاً بها ، ودفاعاً عنها ، وسأهم مع جيل الرواد من أساتذتنا - أطال الله عمرهم - الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذة الدكتورة سهر القلماوى فى تعبيد الطريق أمام الأجيال التالية لهم ، وإنشاء المراكز والجمعيات واللجان العلمية

وما زالت تؤثر في مجرى هذه الدراسات بدءاً من المدرستين ، الرومانسية والاسطورية ، اللتين أسسهما الأخوان جريم في القرن التاسع عشر الميلادي ، متعرضاً لأهم النظريات التي أسفرت عنها هاتان المدرستان ، وأهم الاعتراضات والانتقادات التي وجهت لها .

ويتطرق الأستاذ رشدي صالح في دراسته الى تطور الدراسات الفولكلورية ، وارتباط هذا التطور بالتطور الذي حدث في الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية متعرضاً للتعريفات التي تدور حول ماهية الأسطورة من خلال كتابات ماكس مولر ، وسير جورج لورانس جوم ، وشفارتز ، وكون ، وفيلهيلم مانهاردت ، وغير ذلك من العلماء الذين اهتموا بدراسة الأسطورة ورسخوا للمدرسة الاسطورية « الميثولوجية » .

ثم يعرض بعد ذلك - متبعاً التسلسل التاريخي لنشوء هذه المدارس - للمدرسة الشرقية أو « الأدبية » كما سماها الكزاندر كراب - والتي قادها تيودور بنفي العالم الألماني الشهير ، وضافاتها للمدرسة الميثولوجية في متابعتها للاتجاه الذي انتهجته . كما يتوقف عند المدرسة الانثروبولوجية التي نقضت كثيراً من آراء أصحاب المدرسة الميثولوجية ، ويعرض لأهم أعلام هذه المدرسة من أمثال اندرولانج ، وماك كلوتش ، وتايلور ، وسير جيمس فريزر ، مشيراً الى أهم ما أنجزه هؤلاء العلماء العظماء في مجال دراسات المأثورات الشعبية عامة ، وفي مجال درس الحكايات الشعبية خاصة ، وينتقل بعد ذلك الى مدرسة أخرى كان لها أكبر الأثر في تاريخ دراسات الفولكلور ، وما زال تأثيرها قائماً الى الآن ، ونعني بذلك المدرسة الفنلندية صاحبة المنهج التاريخي الجغرافي في دراسة الفولكلور ، ويركز على أهم انجازات هذه المدرسة خاصة في مجال القص الشعبي ، كما يؤرخ لمجموعة من أبرز الفولكلوريين الفنلنديين (الياس لونروت - كارل كرون - أنتي أرني) ويبرز ما بذلوه من جهد ، وما قدموه من أعمال ودراسات وأبحاث وبخاصة حول « الكاليفالا »

الملحمة الفنلندية الشهيرة ، وهي الملحمة التي جمعها الياس لونروت ، وفهرسة أنتي أرني لطرز الحكايات الشعبية ، والذي وسعه وزاد عليه - بعد ذلك - ستيت طومسون ، ليعرف هذا الفهرس فيما بعد باسم فهرس « أرني - طومسون » . ويختتم الأستاذ رشدي صالح دراسته الرائدة ببعض الملاحظات المهمة حول هذه المدارس وتتابعها التاريخي مقمداً لنا درساً مهماً لنمو علم الفولكلور الذي يعتمد أولاً على الجمع الميداني للمأثورات الشعبية المتداولة ، ثم تصنيفها وفهرستها ثانياً ، ثم فحصها واستنباط النتائج منها كمرحلة ثالثة وأخيرة .

وتلي دراسة الأستاذ رشدي صالح دراسة أخرى مهمة عن الفكاهة والمواقف الفكاهية في الأدب الشعبي للأستاذ فاروق خورشيد الذي يعد واحداً من أهم الدارسين الذين وقفوا جهدهم على دراسة السير الشعبية العربية ، واثبات أصالة فنون القص في تراثنا العربي ، بالإضافة الى جهده المستمر في تأصيل دراسة الأدب الشعبي بفنونه المتعددة ، تسير في هذا الخط نفسه الذي اختطه لنفسه ، وبرز فيه .

وهو يبدأ مقاله بمقدمة ضافية يتناول فيها مصطلح « فكاهة » بالشرح والتحليل ، ويرى أن كل ما يسبب الضحك سواء كان مفارقة لفظية ، أو عيباً خلقياً ، أو خروجاً عن المألوف ، أو تناقضاً صريحاً لمواضيع الحياة . . يندرج تحت هذا المصطلح ، ويدور في فلكه ، فالفكاهة - على حد قوله - ليست شيئاً واحداً ، وإنما هي عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، غير أنها في نهاية الأمر تشكل نسيج هذا المصطلح ، ويلفت الأستاذ فاروق خورشيد النظر الى أن الأدب العربي في مختلف عصوره قد عرف ألواناً متعددة من مكونات هذا النسيج « الفكاهة » ، سواء في شعره أو في نثره ، ويرى أن شعر الهجاء هو أحد ألوان هذا الفن ، فن الفكاهة ، غير أنه يخرج أحياناً كثيرة من حد السخرية الى حد الاقذاع والايذاء ، وبدلاً من أن يثير الضحك فانه يثير الكراهية ، ثم يخرج الأستاذ فاروق خورشيد من الشعر الى النثر ليشير الى

الأعمال التي تقع تحت هذا المصطلح ، ابتداء بالنوادر المنتشرة في كتب الأدب والتفاسير والتاريخ ، وانتهاء بالأعمال التي أفردت لهذا الغرض ، ويذكر من هذه الأعمال : كليله ودمنة ، ورسالة التربيع والتدوير ، والبخلاء ، والمقامات ، وكتاب سيبويه المصري ، والفاشوش ، وحكايات جحا وأشعب المتكاملة ، وأخبار الحمقى ، وكتب البلهاء والدراويش ، وإن كان قد أدرج الأعمال الأخيرة - بدءاً من حكايات جحا - في مضممار الانتاج الشعبي ، وأضاف إليها الحكايات الساخرة في ألف ليلة وليلة ، والحكايات والحواديت الضاحكة التي تروى شفاهة .

بعد ذلك يختص الأستاذ فاروق خورشيد السير الشعبية بدراسته - دون غيرها من فنون القول - باعتبارها أعمالاً شعبية متكاملة ، وذلك لتوضيح روح الفكاهة فيها - بدءاً من سيرة « عنتره بن شداد » ، ومروراً بسيرة « حمزة البهلوان » ، و « الأميرة ذات الهمه » ، و « الظاهر بيبرس » ، وانتهاء بسيرة « علي الزبيق » ، وفي هذه الدراسة الشيقة يطلعنا الأستاذ فاروق خورشيد على أهمية الشخصية الجانبية - مساعد البطل - في السير الشعبية المذكورة ، واتسامها بالذكاء والحيلة ، وبالتالي قدرتها على توليد الفكاهة ، وخلق المواقف الضاحكة سخريه باعداء البطل الذي يتميز عن مساعده بالقوة والجدية والمهارة الحربية ، وكلا الشخصيتين - البطل والشخصية الجانبية - يكونان كلا متكاملين لا تكاد تخلو منه سيرة من سيرنا الشعبية ، وهو تقليد قديم - كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد - بدأ مع سيرة عنتره واستمر في كل السير الشعبية التالية لها ، حتى نصل الى سيرة « علي الزبيق » وهنا تندمج الشخصيتان معا ، وتصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية والمهارة العقلية ، بين القوة وبين الذكاء ، ومعنى هذا - كما يرى الأستاذ فاروق خورشيد - أن البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أي الفارس ، وإنما أصبحت تمثل ابن الشعب العادي الذي ينتقم لما يقع عليه من ظلم وقهر - باستعمال الذكاء والحيلة مما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التي تروق للعامة ، والتي

يمتزج فيها عامل السخريه من العدو بعامل النصر عليه ، مع توضيحات تطبيقية ، وينتهي الاستاذ فاروق خورشيد من كل ذلك الى أن سيرنا الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميديّة المسرحية والروائية ، كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية ، وهو بذلك يثير قضية جديدة بالبحث والمناقشة ، ندعو الباحثين الى أن يدلوا بدلوهم فيها ، كما أن الدراسة تفتح المجال واسعا أمام المبدعين والمستلهمين كي يعيدوا قراءة هذا التراث الثرى الزاخر ، وسير أغواره ، وهو ما فعله الأستاذ فاروق خورشيد ، ويفعله الى الآن .

أما الدراسة الثالثة فهي تتناول كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية » الذي يعد واحداً من أهم الانجازات الفكرية التي أسهمت في صياغة مرحلة جديدة في دراسات الحكايات الشعبية ، وفي هذه الدراسة يقوم الأستاذ عبد الحميد حواس بالاشتراك مع الأستاذة سهر فهمي بترجمة هذا المنجز المهم على صعيد درس الحكايات الشعبية .

وتحت عنوان « بين يدي الترجمة » يقدم الأستاذ / عبد الحميد حواس نبذة مختصرة عن المناخ العلمى الذى كان يسود أوروبا وروسيا - نهاية القرن التاسع عشر - فى درس الظواهر الانسانية ، وكيف زواج بروب فى كتابه بين المشروعين المنهجيين اللذين سادا هذه الفترة ، معتمداً الفكرة المحورية التى تكمن خلفهما .

ولا ينسى المترجم أن يشير فى مقدمته الثرية - الى سوء القصد الذى لاحق عمل بروب ، سواء فى بلاده روسيا عام ١٩٢٨ ، أو عند انتقال هذا العمل للبلاد الأخرى فى أواخر الخمسينيات وأواسط الستينيات عند ترجمته للانجليزية والفرنسية والايطالية ، كما لا يغفل الإشارة الى تناول بعض نقاد الأدب المجددين للكتاب فى الأقطار العربية ، دون ترجمة كاملة له ، ملحقين اياه مرة بالتيار البنيوى ، وأخرى بما أسموه بالتيار المورفولوجى ، ثم يذكر المترجم الأسباب التى أرجأت ترجمته لهذا الكتاب المهم وكيف قام بها مع الأستاذة سهر فهمي عن الترجمة

الفرنسية للنص الأصلي ومراجعتها على الترجمة الانجليزية للنص نفسه .

مورفولوجيا الحكاية مؤلف لا غنى عنه - فى الحقيقة - لدارس الفولكلور بعامة والحكايات الشعبية بوجه خاص ، ومن هنا تأتى أهمية الترجمة التى يقدمها الأستاذ / عبد الحميد حواس ، والأستاذة / سهير فهمى للمجلة ، والتى سنقوم بنشرها تباعا .

تعرض مورفولوجيا الحكاية - بعد مقدمة قصيرة للمترجم الفرنسى - لأصل كلمة « مورفولوجيا » ، والتى تعنى دراسة الأشكال ، حيث يقرر أن دراسة « مورفولوجيا الحكاية » دراسة ممكنة بالفعل ، وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وهذا الجزم قاطع فى كل الأحوال بالنسبة لما يطلق عليه مصطلح « الحكايات المدهشة » ثم يتعرض بروب بعد ذلك للمشاكل والعقبات التى واجهته فى مؤلفه ، وكيفية تغلبه عليها ، ثم ينتقل الى الفصل الأول من الكتاب ، وفيه يقوم بتوضيح المشكلة التى تواجه درس الحكايات الشعبية ، ويرى أنها مشكلة منهجية .

كما يسعى فى هذا الفصل التمهيدى الى إلقاء ضوء نقدى على الاجتهادات التى جرت سعيًا نحو تصنيف الحكايات الشعبية ، مؤكداً أن التصنيف الدقيق يعد من أولى خطوات الوصف العملى للحكاية لمعرفة ماهيتها ، فعلى دقة التصنيف - كما يقول بروب - تتوقف دقة الدراسة ويعدد بروب الأخطاء التى وقعت فيها التصنيفات القائمة فى عصره عند أفاناسييف وفونت ، ويرى أنهما يعالجان الحكاية بتقسيمها الى بعض الفئات غير المحددة منهجيا ، ثم يستطرد ليقدم نقداً لتصنيف « فولكوف » الذى يتبنى تصنيف الحكايات موضوعيا ، غير مغفل الإشارة الى فهرس « آتنى أرني » للحكايات الشعبية والأخطاء التى وقع فيها ، والتى يرى بروب أنها لا تنتقص من قيمة هذا العمل الجليل ، وأن كانت لم تقدم حلا شافيا لمسألة تصنيف الحكايات الشعبية .

ويؤكد « بروب » على أن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق

خطة تصنيف تمت مسبقا ، ويرى أن الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هى الشرط الضرورى لدراستها تاريخيا ، كما أن دراسة الالتزامات التى يفرضها الشكل هى التى تسير بداءة درس الالتزامات التى يفرضها ، وأن الدراسة الوحيدة التى تتوافر فيها هذه الشروط هى تلك التى تكشف عن قوانين البناء ، وليس التى تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية فى فن الحكاية الشعبية .

والحقيقة أن الأستاذ / عبد الحميد حواس والأستاذة / سهير فهمى بترجمتهما لهذا الكتاب الذى يمثل علامة بارزة فى تاريخ الدراسات الفولكلورية ، يقدمان خدمة جليلة للقارئ العربى خاصة ، أنهما ترجما الكتاب عن أقرب الترجمات الى النص الأصل ، ونحن نأمل أن نقدم هذا الكتاب كاملا ليكون بين يدي القراء الأذلاء .

وفى مجال النصوص الشعبية ، يقدم الباحث محمد حسين هلال حكاية شعبية طويلة ، تحكى عن ابنة أحد الصيادين ، مات والدها وترك لها كنزا ثمينًا ، يحاول اللصوص استلابه منها عن طريق الخداع والحيلة وتنبه الفتاة الى ذلك ، فتطلب من زعيمهم التوجه الى أحد الأشخاص ليأتى لها بحكايته على أن تتزوجه ان أفلح فى ذلك . فيذهب الى هذا الشخص ليرسله بدوره الى شخص آخر ، وهكذا حتى يعود الى الفتاة فى نهاية الأمر وقد وعى درسا عظيما ، وتخلص - الى حد ما - من كثير من الشرور الكامنة فى داخله ، ليتركها فى حالها تعيش فى سلام .

وفى داخل الحكاية « الاطار » تتوالد مجموعة من الحكايات الأخرى - خاصة بالأشخاص الذين التقى بهم زعيم اللصوص - حيث تخلص كل حكاية من هذه الحكايات الى موعظة ناتجة عن تجربة معينة .

وقد حرص محمد هلال على أن يقدم الحكاية كما جمعت من الميدان ، بنفس أسلوب راويها - لغة وتدوينها - مفسرا وشارحا لما قد يكون غامضا أحيانا من ألفاظها حتى تكتمل الفائدة من قراءتها ، ولتكون بين أيدي الباحثين والدارسين

كمادة شعبية خام يمكن النظر إليها من زواياها المختلفة درسا وبحثا وتمحيصا .

وعن فن صناعة الخيام المعروف بـ « الخيامية »
نأتى دراسة الباحث طارق صالح سعيد ، لتتناول
فى مقدمتها التاريخية جذور هذا الفن الشعبى
العريق ، متعرضة لأصل كلمة « الخيام » فى اللغة
من خلال المراجع والمعاجم والموسوعات ،
وللاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيام
« التطريز بالنسيج » وبداياته الأولى التى يردها
الباحث الى مصر الفرعونية حيث وجدت بعض
الأردية الفرعونية وقد زخرفت بشرائط مضافة
عن طريق هذا الأسلوب كرداء « توت عنخ آمون »
الموجود بالمتحف المصرى ، وكذلك بعض الإشرطة
والأحزمة المنقوشة التى يعود تاريخها الى
الدولة الحديثة ، ويتابع الباحث دراسته منتقلا
من العصر الفرعونى الى العصر اليونانى ثم
الرومانى ثم الى العصر الاسلامى ، حيث يتعرض
للرنوك ، ومفردها رنك ، وكذلك الرشيت
المنسوب الى مدينة « رشت » الواقعة على بحر
قزوين والتى ظهرت كمركز من أهم مراكز
المنسوجات المطرزة فى القرن الثامن عشر ،
مشيرا الى مميزات هذه الطريقة - طريقة
- راشيت - فى رسومها وزخارفها ، والى انتشار
اسلوبها فى فن التطريز فى ايران فى الفترة
نفسها ، وفى اشارة عابرة للوكالات والحدائق
التي انتشرت فى القاهرة يخلص الباحث الى
الجزء الميدانى فى دراسته ليتناول الخطوات
المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة
فى صناعة الخيامية وكذلك الخامات المستخدمة
فى هذه الصناعة وأنواع الزخارف والألوان
المستعملة وعلاقة هذه الألوان بالفكرة الزخرفية
 وأنواع الخيام والمنتجات الأخرى التى تنفذ
بالطريقة نفسها ، وفى ختام هذه الدراسة
يورد الباحث طارق صالح مجموعة التعاريف
والمصطلحات المتداولة فى حى الخيامية معقل
هذه الصناعة فى القاهرة وأحد الأحياء القديمة
المهيزة بطابعها الاسلامى الجميل .

وتأتى دراسة الدكتور مدحت الجيار تحت

عنوان « احتفالية العزاء » لتمثل مقبلا جديدا
من مجالات اهتمام المجلة ، يرجع الفضل فيه
الى ملاحظات القراء الأعزاء ، التى وجهت الى
ضرورة الاهتمام بالأشكال الفنية الخاصة التى
تعتمد على عناصر شعبية أساسا ، ومحاوله
تقييم هذه الأعمال فى علاقتها بالماثور الشعبى
ودراسة الدكتور الجيار تضعنا أمام أول نص
درامى كتب خصيصا للتمثيل وهو نص من
نصوص التعازى يتعرض لمأساة مقتل الحسين
بن على ، وقد أخذ النص أسما كثره منها :
مأساة كربلاء ، مأساة الحسين أمام الامميين -
شهيد الشهداء ، ويعتمد الكاتب من هذه
النصوص نصا أعده الدكتور محمد عزيزة ، عن
نص فرنسى ترجم عن نص انجليزى اعتمد على
نصوص ومخطوطات فارسية وعربية ، ويعود
اختيار الدكتور/مدحت الجيار لهذا النص لتوسمه
فيه استفادته من الهيكل العام للحوادث المشهورة
تاريخيا ، وتوظيفه لتقنيات مسرح الاحتفالية
الشعبية . ويشكل هذا الاختيار متشكلا مزدوجا
لان النص مترجم من ناحية من خلال لغتين
وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية ، ومن
ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أتت
بعدادا دراميا ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص
منتقاه ومتداخلة فى نص واحد لذلك لا يجد
الكتاب بدا من ان يتناول « التقنية » فى النص
بشكل عام ، ثم المضمون وحركة الأحداث
والشخصيات كوحداث متداخلة يدرس من خلالها
فكرة التعازى ، ومثلها العليا الأخلاقية والاجامية
متحيرا لذلك القسم الثانى من الكتاب والخاص
بـ « آلام الحسين باعتباره القسم الملى بالصراعات
والأحداث والحركة ، بالإضافة الى اعتماده
الحوار بعكس القسمين الأول والثالث اللذين
يعتمدان السرد ، وفى اشارات عابرة - خلال
الدراسة - يشير الكاتب الى القسم الأول
باعتباره الخلفية التاريخية والنفسية والدينية
لنص ، والى القسم الثالث باعتباره تواسلا
المفهم الشعبى مع الأسطورة ، وفى القسم
الثانى - الذى قصر عليه دراسته - يتناول
الدكتور مدحت الجيار الحوار والرمز والمعجزة
والحكمة لتتجمع الخيوط كلها نحو تحقيق

المبنية على أساس من المأثورات الشعبية الموسيقية ، والتي بدونها لن تكتمل - كما يرى الكاتب العملية التربوية المقصودة في مجال تربية الطفل المصري موسيقيا .

وتأخذنا الدراسة التالية عن « الرقص الشعبي الصيني » للدكتور غبريال وهبة الى عالم الحركة والايقاع ، لتطل بنا على فن من أقدم الفنون التي عرفها الانسان ، من ناحية ، وحضارة من أقدم الحضارات التي أثرت الانسانية من ناحية أخرى ، ولذلك كان من الطبيعي أن يبدأ دراسته بتمهيد عن دور الرقص في الحضارات والمجتمعات القديمة مثل : حضارة مصر الفرعونية ، وحضارة الإغريق ، لينتقل بعد هذه الإشارة الى المكانة المهمة التي يحتلها الرقص في التشكيل الحضارى لجمهورية الصين الشعبية متتبعا بداياته التاريخية في « رقصة العهود الستة » التي تعد من أقدم الرقصات الصينية ، اذ تعود الى القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، ليتدرج منها الى عصرنا الحالى ، وفى أسلوب سلس يتعرض الدكتور غبريال وهبة للكشوف الأثرية التى تؤكد عودة فن الرقص فى الصين الى العصر الحجري الحديث ، وفى العصور اللاحقة ، فى عهد مملكة تشو ، وأسرة هان ، وسوى ، وتانج ، وسونج ويوان وغيرها ، كما يصف الدكتور غبريال وهبة الرقصات التى سادت فى عهود هذه الأسر الحاكمة ، والفرق الموسيقية التى تأسست فى كنفها ، ويعرض الدكتور غبريال وهبة لأهم الرواد المحدثين الذين آلوا على أنفسهم دراسة واستكشاف مسرح شعبى صينى راقص مثل : وو سياو يانج ، ودائ آى ليان ، كما يعرض لأبرز الرقصات فى هذه الفترة ، مشيرا الى أنه بعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، برز اتجاه عميق للمحافظة على الرقصات الشعبية ، واعادة تنظيم أكثر من ألفى رقصة منذ عام ١٩٤٩ - ١٩٦٦ م كانت - فيما بعد - أساسا لكتاب « الرقص الشعبى الوطنى » ، الذى أصبح أول كتاب من نوعه فى تاريخ الرقص الصينى ، ويصف الدكتور / غبريال وهبة أهم هذه الرقصات والعروض الشعبية التى

نبوءة انقدر بمقتل الحسين ثم تتجمع مرة ثانية فى قبول الحسين لمصيره فرحا ، وعلى صعيد المستويات الاجتماعية والرمزية ينتقل الكاتب ليخلص الى أن نموذج « البطل المفدى » أو « البطل المخلص » قد رسم رسما شعبيا فى هذا القسم من التعازى ، وليؤكد على أننا أمام نص شعبى كتب بتصوير شعبى خاص عن الدين والخلافة والبيعة وخاطب جمهور الناس من خلال مناسبة ذات طابع خاص ، لها وظائفها الاجتماعية والسياسية والفنية والنفسية ، وينتهى الدكتور الجيار الى إثارة قضية جديدة بالبحث والتحصيل تتصل بأوليات المسرح العربى ، ومدى ارتباطه بالتقاليد الشعبية ، وهى قضية دار حولها جدل كثير ، وما زالت تحتاج الى نقاش .

على أية حال يرى الدكتور مدحت الجيار أن هذا النص يعد أول نص شعبى درامى أخذ الشكل المسرحى قبل أن نتعرف فى أدبنا العربى على النص الدرامى الممثل ، كما أنه أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الاسلامى .

ويقدم الأستاذ محمد عبد الوهاب عبد الفتاح دراسة عن « الألمان الشعبية وتربية الطفل موسيقيا » وفيها يوضح الجهود الفنية التى بذلت ولا تزال فى هذا المجال المهم من مجالات تنشئة الطفل المصرى . ويؤكد فى هذه الدراسة

على أهمية وضرة أن تحتل الألمان الشعبية فى أطرها الحديثة من الصياغة الفنية مجالا رحبا فى التعليم الموسيقى للأطفال ، ويقدم الكاتب نماذج من الأعمال الفنية التى تمت فى هذا المجال ، وبخاصة الجهد الرائد للأستاذة بهيجة رشيد فى جمع وتدوين مجموعة من أغاني الأطفال ، وكذلك جهد المؤلف الموسيقى الروسى بلاسنيان فى تحويل كتاب السيدة بهيجة رشيد الى ٨٠ معزوفة للبيانو ، كما أوضح الكاتب الدور الريادى للأستاذ جمال عبد الرحيم فى التأليف الموسيقى للأطفال من خلال استلهامه الألمان الشعبية المصرية الأصيلة فى تأليف أعمال فنية محدثة .

والمقال بنماذج المؤلفات الموسيقية التى يتضمنها بمثابة الدعوة للاهتمام بموسيقى الطفل المصرى

يركز كل متخصص في جانب من جوانب هذه المادورات على تسجيل مقوماتها وخصائصها وعناصرها المتعددة ، حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا وحضارتنا . ويأمل أن يجد القارئ العربي كتابا ككتاب الفولكلور الأمريكى يجمع محصلة جهود ونظرات المتخصصين الجادين في المأثورات الشعبية العربية .

ولعلنا نأمل مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون المجلة محققة لجزء من هذا الأمل ، الى أن يتحقق على النحو الذى يرجوه ، ونرجوه معه .

فى مقال « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » .

يشير الأستاذ / علاء الدين وحيد قضية من أهم القضايا المتعلقة بالتراث بصفة عامة ، والتسعى منه بصفة خاصة ، وهى : ما مدى الشرعية المتاحة للكاتب وهو يتعرض للتراث بالعرض أو التحليل ؟ . حيث تتم إثارة هذه القضية من خلال الدراسة التى صدرت حديثا للشاعر الكبير طاهر أبى فاشا حول كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » والتى حملت اسم الكتاب نفسه مذيلا بكلمتى « عرض وتحليل » ، ويرى الأستاذ / علاء الدين وحيد أن الشاعر الكبير فى دراسته قد خالف المنهج المتبع فى التعامل مع النص التراثى مرتين على الأقل ، الأولى : أنه لم يعد نشر الكتاب الأصيل ، خاصة أنه غير متوفر فى المكتبات حاليا ، ومع استخدامه لعنوان الكتاب نفسه عنوانا لدراسته إلا أنه لم يلفت النظر الى أن هذه الدراسة ليست الكتاب الأصيل ، أما المخالفة الثانية ، فيعتقد الأستاذ / علاء الدين وحيد أنها جاءت نتاجا لمنهج الشاعر الباحث الذى يؤمن بتدخل المحدثين والمعاصرين فى التراث وتعديله وفقا لما قد يروونه ملائما ، وهى المخالفة الأكثر خطورة والتى ينبئنى المقال كله عليها فبعد أن فند الكاتب المزاعم التى يقول بها أصحاب هذا المبدأ ، مستشهدا فى ذلك بأراء لعميد الأدب العربى الدكتور / طه حسين ، يعود للدراسة التى أعدها طاهر أبى فاشا فيتعرض لما فيها

قدمتها مؤسسة الرقص الصينى فى مهرجانات متعددة كما يتعرض لموضوعات بعض الرقصات ، والتغيرات التى جرت عليها بقصد صقلها مع احتفاظها بطابعها الشعبى التقليدى الأصيل للجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل ، ويعد هذا المقال - بحق - خطوة مهمة للتعريف بالأهمية التى يحظى بها فن الرقص فى جمهورية الصين الشعبية وللتطورات التى طرأت عليه فى العصر الحديث مما يمكن أن يفيد منه المهتمون بالرقص الشعبى عامة .

ويشرف هذا العدد بأن يشترك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى إثراء مكتبة الفنون الشعبية بعرضه ترجمة الدكتور نظمى لوكا لكتاب « الفولكلور الأمريكى بين النهج دراسة والاستقراء » الذى يهدف الى الكشف عن الملامح الجماعية للشخصيات التى تتوزعها القارة الأمريكية التى تضم مجموعات عرقية متعددة الأصول ، تنتظمها الثقافة الأمريكية .

والكتاب يضم مجموعة من الدراسات ، قام على جمعها الأستاذ تريسترام كوفن وتتناول موضوعات المأثورات الشعبية الأمريكية المتنوعة بتأثير تنوع البيئات الطبيعية والأصول العرقية من سكان أصليين ، ومهاجرين من كل أنحاء العالم منذ اكتشاف القارة الأمريكية .

ويلفت الأستاذ الدكتور يونس فى عرضه للكتاب ، النظر الى قضية مهمة تثيرها طبيعة الحياة الأمريكية الحديثة ، وذلك من خلال استعراض الدراسات التى يضمها الكتاب ، ذلك أن هذه الدراسات ليست مجرد خلاصة لملاحظات أو دراسات تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور الأمريكى ، ولكنها توجه الاهتمام الى ما يمكن أن تفيد منه الدراسة فى تطوير الفولكلور وتطويره لمقتضيات العصر الحديث ، وهى قضية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام علماء المأثورات الشعبية المعاصرين .

كما ينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس من خلال استعراضه للموضوعات المتعددة التى تناولتها الدراسات الى أهمية التخطيط لدراسات علمية جادة للمأثورات الشعبية العربية ، وإن

الشمانية والعشرين ستة ملاحق . والكتاب يعد واحداً من أهم المراجع الأساسية المتخصصة في دراسة الحركة وتنويعها ، ويهدف مؤلفه الى أن يقدم قواعد النظام اللاباني كما قعد له رودلف لابان . ويبدأ المؤلف كتابه بتقديم تاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها التاريخي المستمر ، مسجلاً محاولات سيتبانوف وبوشامب ، وفيه . وضمن المقدمات التي يزخر بها الكتاب كلمة لجورج بلانشين مصمم رقصات الباليه الأمريكي ذائع الصيب يشيد فيها بالدور الذي قام به لابان على صعيد تحليل الحركة وتسجيلها . ويتقدم كل فصل من فصول الكتاب من تخطيط عام عريض للمادة المعروضة ليدخل الى التفاصيل الخاصة بالتطبيق مقدماً مواد متنوعة منها : منوعات في الخطو - أوضاع القدم - خطوات هوائية / فضائية - استدارات - ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - الانقباض والانبساط (ثنى ومد) - التوازن وفقدان الاتزان - تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع - مسارات - تنقلات . . الخ ، ويؤكد الأستاذ / اسماعيل جبر أنه بعرضه لهذا الكتاب ، انما يلفت نظر المتخصصين الى مصدر مهم وعظيم الأهمية في دراسة الحركة وتنويعها ، ربما كان من المفيد أن يقوم أحد المتخصصين بترجمته الى العربية ، لكي تعم الفائدة منه خاصة في هذا الميدان الذي نفتقد الكتابات العربية المتخصصة فيه .

كما رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الأنشطة والمجالات المتعلقة بأنواع الفنون الشعبية المختلفة ، حيث قامت بمتابعة نشاط الثقافة الجماهيرية خلال شهر رمضان المبارك في السراقات التي أقيمت لأنواع الفنون الشعبية والغناء الشعبي ومعارض الفنون التشكيلية التي تستوحى البيئة الشعبية على امتداد أيام الشهر بحى الحسين الشهير .

وقام الأستاذ / محمد حسين هلال بمتابعة احتفالات السفارة الهندية بعيد استقلال الهند الأربعين من خلال العروض الهندية

من اضطراب لحقها بسبب المغالاة في حذف ما كن ينبغي أن يترك ثم يعيب بعد ذلك على الباحث منهجه التاريخي الذي اتبعه في دراسته والذي أدى الى أن تغيب عن « هز القحوف » أهم ملامحه وقسماته بالحديث عن النظام المالى والضرائبي للدولة أبان العصر التركي ، ليضيع الفن وتظهر الوثيقة ، وبدلاً من أن تتنفس دنيا « هز القحوف » في ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب ، أحالنا الأستاذ طاهر أبو فاشا الى مصادر منقطعة الصلة بهذه المفاهيم وبالادب الذي يعبر عنها ، وقد ساق هذا - كما يقول الأستاذ / علاء الدين وحيد - الى عدم تلمس موقع أسلوب يوسف الشربيني - مؤلف الكتاب الأصلي - من التراث العامي ، أو موضعه من تطور اللهجة العامية ، أو الفارق مثلاً بين رؤيته ورؤية كتاب الفكاهة في العصور الوسطى ، وهى أمور على جانب كبير من الأهمية ، تنبه لها كل من الأستاذ الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الفكاهة في مصر » والأستاذ أحمد أمين في « فيض الخاطر » و « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، والمرحوم الدكتور عبد اللطيف حمزة في كتابه « حكم قراقوش » ، ولم يتنبه لها الشاعر الباحث وبالرغم من أن الأستاذ طاهر أبو فاشا - على حد قول الكاتب - قد أشار أكثر من مرة الى أن « هز القحوف » مظلوم الا أنه بمنهجه في الدراسة لم يشارك في رفع الظلم عنه كما توهم بل على العكس ساهم في المزيد من ظلمه ، وأضاع الهدف الذي من أجله يبعث التراث .

وعن نظام تحليل وتسجيل الحركة ، يقدم الأستاذ / اسماعيل جبر عرضه لكتاب « اللابانية » لمؤلفته آن هاتشنسون ، والكتاب - كما يوحى اسمه - هو بمثابة الاهداء ل «رودلف لابان » الألماني الأصل ، والذي عاش حياته مهتماً بدراسة الحركة ، الى أن حقق نظاماً منهجياً لتنويعها أصبح معروفاً باسمه في الأوساط العالمية ، والكتاب كما يقول الأستاذ اسماعيل جبر يقع في ٥٢٨ صفحة من الحجم فوق المتوسط ، ومادته معروضة في ثمانية وعشرين فصلاً عدا المقدمات ، ويلى الفصول

البيئة المصرية ، ويستلهم عناصر ورموز موروثةا
الشعبي .

وحول أسبوع الفن الشعبي ببغداد قام
الأستاذ / شمس الدين موسى بتغطية احتفالات
يوم مدينته بغداد ، حيث احتشدت فرق الرقص
الشعبي ، ومواكب مركبات أرباب الحرف
والصناعات الشعبية ، وفرق الغناء بآلاتهم
الشعبية ولهجاتهم العامية من الشمال الى
الجنوب . كما قام بتغطية ندوة بغداد للتراث
والفنون الشعبية .

ومن خلال الجولة أيضا قدمت الدكتورة /
هبة صالح تقريراً حول المؤتمر الدولي للرقص
العجري الذي انعقد في فنلندا ، حيث اشتركت
مصر في هذا المؤتمر ببحث للدكتورة / ماجدة
صالح حول (الغوازي في مصر) عن بنات
مازن بالأقصر ، ورقصهن .

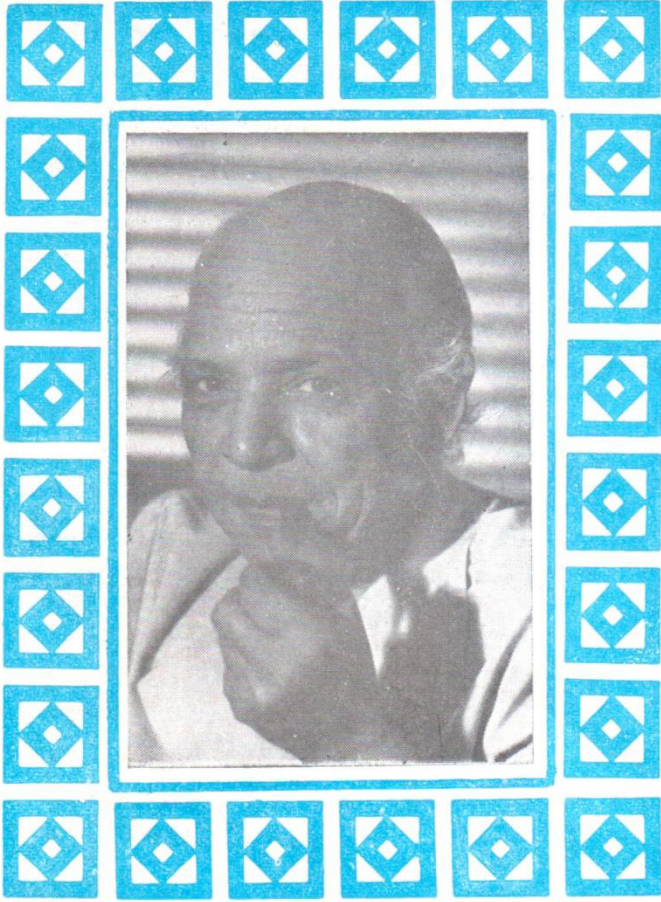
المحور

الشعبية كالرقص الشعبي والأزياء الشعبية ،
وكذلك تغطية معرض الحرف والمشغولات
اليديوية والبيئية .

وعن العرض الشعبي (الشاطر حسن)
الذي قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية
- الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة
الغورى بحى الحسين ، يقدم الأستاذ عبد العزيز
وفعت مقارنته النقدية بين العرض والنص المعد
والحكاية الشعبية فى اطار من التحليل والتلخيص
الموضوعى .

كما تابع الأستاذ / محمد عادل ندا صالون
الجمعية الأهلية السابع للفنون الجميلة الذى
أقامته الجمعية بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث
ضم المعرض أعمالاً لمجموعة من الفنانين
التشكيليين فى المجالات المختلفة . وقد تفرد
المعرض هذا العام بالطابع الشعبى الذى يستوحى

أحمد رشدي صالح



مدارس الفولكلور

يسر مجلة الفنون الشعبية أن تقدم في هذا العدد وما يليه من أعداد مجموعة من الدراسات والأبحاث كان قد أعدها المرحوم الأستاذ / أحمد رشدي صالح ، (١٩٢٠/٢/٢٠ - ١٩٨٠/٧/١٢) ضمن محاضراته التي ألقاها على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ، خلال عام ١٩٧٥ •

وقد تفضلت السيدة الأستاذة / اعتدال ممتاز مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية سابقا ، حرم المرحوم بالاذن للمجلة بنشر هذه المادة • والمجلة اذ تكرر الشكر لمبيادتها ، فانها ترحب في الوقت نفسه بنشر كل ما يكون قد أعده الأستاذ رشدي صالح ، أحد الرواد العظماء لحركة الفولكلور المصرية والعربية المعاصرة •

التحرير

من أهم مدارس الفولكلور

فى بداية القرن التاسع عشر ، نشطت الدراسات الحديثة فى علوم اللغة والتاريخ ، والاجتماع ، وبرزت بعض مناهج البحث التى أثرت فى عدد من العلوم - وأهمها منهج البحث المقارن comparative method وقد بدأت الدراسات الفولكلورية ، فى نطاق علوم اللغة ، قبل غيرها ، واتخذت فى مراحلها الأولى منهج البحث المقارن .

وأول اتجاه نشأ فى هذه الدراسات الفولكلورية ، هو ما نسميه الآن بالمدرسة الرومانسية ، ومن سماتها المهمة ، الحنين الجياش الى رواد الماضى ، وبساطة أسلوب الحياة القديمة ، كما يتبدى فى حياة أهل الريف ، والانفعال العاطفى الجياش لفكرة الوطنية ، وتجريد ذلك كله من المآخذ والمثالب .

رواتها ثم ان هذا الكتاب قدم عملا أدبيا متفردا لان الاخوين جريم اجازا لنفسيهما ان يعيدا صياغة هذه الحكايات ، صياغة أدبية مبنية على بديع اللغة الألمانية ومتأثرة بالموهبة الأدبية الكبيرة التى توفرت للأخوين جريم .

واذا كان الأخوان جريم قد أجازا لنفسيهما أن يتدخلوا بالتعديل والتصويب والتغيير فى نصوص الحكايات التى جمعها ، وإذا كان الدافع لهما لهذا التدخل هو حرصهما على أن تبدو الحكايات المجموعة فى رونق يليق بعراقة اللغة الألمانية وجمالها ، فإن منهج الدراسة الحديثة للفولكلور ، يحظر على جامعى النصوص أن يتدخلوا فيها ، لأى سبب كان ، ولأى اعتبار ذلك أنه لا يجوز تحريف النصوص التى نقلناها من رواتها بل يجب اثباتها وتدوينها كما هى فى سياقها وألفاظها وتبويب عناصرها وطريقة القائها ، وطريقة النطق بمفرداتها وتراكيبها .

ويعتبر الأخوان يعقوب لودفيج كارل جريم Jacob Ludwig Karl Grimm وويلهيلم كارل جريم Wilhelm Karl Grimm هما مؤسسا علم الفولكلور ، ومؤسسا المدرسة الرومانسية والأسطورية أيضا ولقد كان الأخوان يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وويلهيلم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عالمى لغة وعالمى أساطير وحكايات شعبية ، وقد عملا معا نصف قرن تقريبا ، وكانت أهم فكرة تلج عليهما أن يكشفوا عن عراقة الثقافة الألمانية وجمالها ، وأن يبرهنوا بالأدلة والشواهد والامتننتاجات على أن هذه الثقافة ، انما تعود الى أقدم الأصول الحضارية المعروفة وانها تمتاز باضطرابها وتفردا . وقد أعلنوا فى أواخر حياتهما أن الذى دعاهما الى أن يبذلا جهدهما المستمر على مدار نصف قرن ، أنما هى محبة الوطن . ويعتبر كتابهما المهم

Deutsche Kinder und Hausmärchen

٠٠ لكن فضل الأخوين جريم فى جمع هذه الحكايات ونشرها ، يمتد :

أولا : الى اظهار نماذج كافية من فن القول الألمانى الدارج وهذا الجهد ما لبث أن أثر فى المشتغلين بدراسة اللغة وغيرها من العلوم الحديثة خارج الحدود الألمانية ٠٠

ثانيا : يبدو هذا الفضل ، فى انشغال الأخوين بتفسير عدد من الظواهر المهمة الخاصة

« حكايات الأطفال والبيوت » الذى صدر جزؤه الأول عام ١٨١٢ وجزؤه الثانى عام ١٨١٥ - والذى ترجم الى اللغة الانجليزية بعنوان « حكايات منزلية » سنة ١٨٨٤ واشتهر باسم حكايات الجان لجريم - يعتبر هذا الكتاب أحد الأسس الرئيسية للمدرسة الرومانسية فى تاريخ الفولكلور ٠٠ ذلك أنه قدم مجموعة كبيرة ومهمة من نماذج الحكايات الشعبية الألمانية التى تلقى الأخوان جريم العديد منها من أفواه

بالنصوص الفولكلورية .. وخاصة ظاهرة التشابه بين النصوص المستحدثة الدائعة في عدد من المواطن المختلفة ..

وبالنسبة للنقطة الثانية نحن نعرف أن ويلهيلم جريم قد لبث يراجع تلك الحكايات ، خلال طبعاتها المتوالية حتى عام ١٨٥٧ ، مستفيدا في ملاحظاته عليها ، بتقدم دراسة اللهجات ، وتطور البحث في الصور المستحدثة Variants للنصوص الشعبية .

وفي سنة ١٨١٩ ، نشر ويلهيلم جريم بحثا في « طبيعه الحكاية الشعبية » وبعد ثلاث سنوات - اى فى ١٨٢٢ - نشر الأخوان يعقوب وويلهيلم المجلد الرابع من كتابهما فى الحكايات، وخصصا هذا المجلد بدراستها دراسة مقارنة ، والتعليق عليها كلما استطاعا .

وكانت تلك الدراسات ، تشتمل على الآراء التى استخلصها الأخوان جريم من النظر فى الحكايات الألمانية .

وعندما نشر ويلهيلم فى سنة ١٨٥٦ ، خلاصة لأهم هذه الآراء ، كان يعبر عن النتائج التى انتهى إليها هو واخوه ، من دراسة مفردات اللغة الألمانية ، وأجروميته وأساطيرها ، فضلا عن دراسة حكاياتها الدارجة . ذلك ان الأخوين جريم ، لم يقصرا بحثهما على الحكايات الشعبية ، وانما بسطاه على جوانب أخرى مهمة من التراث الالماني . وفى سنة ١٨٣٥ - نشر يعقوب جريم كتابه المتفرد « الأساطير الألمانية » Deutsche Mythologie - وبين عامى ١٨١٧ و ١٨٢٧ ظهر له كتابه « أجرومية اللغة الالمانية Deutsche Grammatik » الذى يتضمن قانون جريم ، عن الحروف الساكنة فى اللغات الهندوأوربية وما اشتق منها من حروف ساكنة فى اللغة الألمانية .

كما نشر كتابا عن تاريخ اللغة الألمانية « Geschichte der deutschen sprache » سنة ١٨٤٨ وكتابا آخر عن « ماثورات القانون الالماني Deutsche Rechts altertumer » ، وكان ذلك عام ١٨٢٨ .

ومن خلال ذلك كله ، أمكن الوصول الى عدد من الآراء - أو النظريات المهمة - التى قال بها يعقوب وويلهيلم جريم

وأهم هذه الآراء ، رايان لم يستقرا طويلا فى مجال علم الفولكلور ، ورأيان آخران كتب لهما الذويوع فى ذلك الميدان ، وأما الرأيان اللذان لم يجدا ذويوعا مناسبا لهما فيقول أولهما :

(١) ان الحكايات التى يتشابه بعضها مع بعض الى درجة بعيدة ، انما هى حكايات منحدره بالتاكيد من أصول قديمة هندأوربية .

وهذه النظرية ، نطلق عليها اسم نظرية وحدة الأصل الثقافى الأول ، للنصوص المتشابهة وهى تفترض أن المصدر الأصلى لهذه النصوص انما هو الثقافة الهندأوربية أو الآرية .

(٢) ان الحكايات الخرافية (حكايات الجان والحوارق وما وراء الطبيعة والخرافات) انما هى بقايا متناثرة من أساطير قديمة ، وأننا لا نستطيع أن نفهم تلك الحكايات الخرافية ، الا اذا فهمنا أصولها الأسطورية . والنظرية الثانية ، هى التى يوحى بها كتاب « الميثولوجيا الألمانية » وهى أيضا باكورة المدرسة الأسطورية فى دراسة الفولكلور .

هاتان النظريتان لم تلبثا أن واجهتهما اعتراضات كثيرة .

أما النظريتان اللتان كتب لهما بالاستقرار فى مجال الفولكلور فتقول أولهما :

- ان الانسان عرف فى ماضى حياته أطوارا كانت بسيطة ومتسقة مع طبائع الأشياء ، بحيث أصبح من الممكن ، أن يتكرر ظهورها ، فى أزمان لاحقة ، وفى أماكن لا تقع تحت حصر .

وتقول النظرية الثانية : ان الأمم تتقارض أشياء من المواد الفولكلورية بعضها من بعض . ونحن نسمى النظرية الأولى - بنظرية وحدة التجربة الانسانية وشموليتها . ونسمى الثانية بنظرية هجرة الجزئيات أو النصوص الكاملة بين الثقافات المختلفة .

والخلاصة أن مؤلفات الأخوين جريم - كما يقول يورى سو كولوف ص ٦٨ الترجمة العربية بعنوان (الفولكلور قضاياه وتاريخه) القاهرة ١٩٧١ عدد الصفحات ١٩٣ :

« قد رسمت بالتدريج صورة جديدة للإبداع الشعبى الألمانى فى الميادين الاجتماعية والعائلية والعقلية والدينية وفى الحياة اليومية » .

« وقد تميز أهل الأخوين جريم - مثلهم فى ذلك مثل الفولكلوريين الرومانسيين الآخرين - باضفاء طابع الكمال على كل شئ قومى (تقليدى يرجع إلى الأفرون الغابرة ، مغلفين ذلك الماضى ، بنوع من الضباب الوردى » (الصفحة ذاتها) .

ومن الملاحظ أن يعقوب جريم قد استخدم كما قلنا المنهج المقارن فى مؤلفاته اللغوية « لحل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتها كما استخدمه فى تحديد موضع اللغة الألمانية من عائلة اللغات المرتبطة بها . . . وبدا يستفيد أيضا من المنهج المقارن فى حل مشاكل نتاج الشعر الشعبى ، من مثل ما إذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور فى مختلف لهجات اللغة الألمانية يرجع بنا إلى لغة أم ألمانية مشتركة ؟ وما إذا كان يرجع بنا توافق هذه العناصر نفسها فى مجموعات عدد من اللغات المترابطة إلى لغة أم هندأوربية فأننا تبعا لنفس المنهج المقارن ، وبالنسبة للعناصر المتشابهة أيضا فى ميدان الفولكلور ، وفى الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن نعتبرها تراثا توارثته الشعوب الجديدة أو فروعها القبلية عن سلف مشترك قديم » (ص ٦٩ - ٧٠) .

هذا وقد كان التصوف - وهو ذو قيمة دينية كبيرة - أحد السمات المميزة لأغلب فروع الرومانسية وذلك بالإضافة إلى المثالية والقومية» ص ٧٠ .

« المدرسة الأسطورية »

قلنا ان تطور الدراسات الفولكلورية ، ارتبط إلى حد بعيد ، فى القرن الماضى ، بتطور الدراسات اللغوية والتاريخية والاجتماعية .

وإذا كان يعقوب جريم قد عنى بالحديث عن الأساطير الجرمانية ، واستخدم المنهج المقارن فى دراسة اللغويات واستخدمه فى دراسة المادة الفولكلورية فإن هذه البداية ما لبثت أن تضاعفت ، وتخطت حدود ألمانيا وقد تأثر يعقوب جريم علماء كبار فى مقدمتهم ماكس مولر Max Mueller - وكذلك فان جهود يعقوب وأخيه قد أدت إلى نشوء المدرسة الميثولوجية التى يبرز من بين أعلامها بعض العلماء من تلاميذ جريم وأهمهم ماكس مولر Max Mueller مانهاردت Manhardt وكون Kuehn وشفارتز وبكتت . وأول ما يخطر على الذهن عند الحديث عن المدرسة الميثولوجية أن نسأل ما الأسطورة ؟

يقول الكزاندر كراب (ص ٤٠٤ قاموس فونك الجزء الأول) (١) .

« كلمة Myth مأخوذة من Mythos الاغريقية ومعناها الكلمة أو الكلام - والأسطورة حكاية شارحة etiologial وكلمة Etiological مأخوذة من كلمة aitia الاغريقية ومعناها السبب) .

نحاول أن نفسر أسباب (أو علل) سائر الظواهر الطبيعية (التى يشرحها العلم الآن) وبما أن القوى المسببة لهذه الظواهر (آلهة كانت أو جانا) فإن الأساطير ترتبط بهذه القوى الخفية ، وجماع أساطير يؤلف نظاما أسطوريا

هذا ما يقوله الكزاندر كراب ، على أن معلمة الفولكلور تقول فى مادة أسطورة (ص ٧٧٨ الجزء الثانى) :

« الأسطورة هى حكاية تقال باعتبار أنها حدثت بالفعل فى عصر سابق تفسر الماثورات الخاصة بالظواهر الكونية أو بالقوى الخفية كالألهة ، والأبطال ذوى الصفات والملكات والمعتقدات الدينية .

ويقول سيرج . ل . جوم

Sir G. L. Gomme

ان الاساطير تفسر الأشياء على أساس علوم عصر ما قبل العلم - فتحكى الأساطير عن خلق

الآلهة الى الأرض عالم البشر) على المقارنة بين كلمة Prometheus والكلمة السنسكريتية Prôm atyas ومعناها انشاقب (التي قد تحمل معنى اشعال النار بالطريقة البدائية عن طريق ثقب الخشب أو تهيهده لذلك - الخشب = الشجرة) .

ومع أن كتابات ماكس مولر عن الأساطير تتناول التصورات البدائية لظواهر الطبيعة ، ومحاولات تفسيرها ، وتضمن هذه التفسيرات مجموعات من القصص الأسطورية - إلا أن نظريته عرفت بالأسطورية الشمسية Solar Mythology وكلمة Solar مأخوذة من الكلمة اللاتينية Sol ومعناها الشمس (٥٠) ذلك أن مولر أعطى أهمية بارزة ، للأساطير المرتبطة بحركات الشمس .

يقول الأستاذ ريتشارد دورسون - أستاذ الفولكلور بجامعة انديانا (٣) .

ان ماكس مولر حاول أن يفسر وجود عناصر ثقافية بدائية (تنتمي الى مراحل التوحش) في الأساطير الاغريقية القديمة وتبعا لآراء مولر ، فإننا نستطيع أن نفهم هذا الأمر فهما واضحا اذا رددنا الآلهة والمعبودات الاغريقية الى نظائرها في الثقافة السنسكريتية

وفي رأى مولر (٤) أن كل الأمم الهندوأوروبية كانت تنحدر من أصول آرية وبعد أن هاجرت المجموعات الأوربية من موطنها الهندية الأصلية تناثرت أساطيرها ولغاتها ، في شكل فروع مختلفة - ثم جاء وقت نسيت فيه الأسماء الأصلية للآلهة والمعبودات الوافدة في تلك المواطن الهندية القديمة ، وأصبحت تلك المعبودات والآلهة ، تعيش في الأمثال والعبادات الأسطورية - ثم نشأت حكايات تفسر هذه الأمثال وتلك الأقوال الأسطورية - وهذه الحكايات أصبحت هي الأساطير ٥٠ وهكذا ولدت الأسطورة في اعتلال اللغة (٥) أو مرضها ويقول ماكس مولر :

« أنى أنظر الى شروق الشمس وغروبها ، والى مجئ النهار والليل كل يوم ، والى المعركة الناشئة بين الظلام والنور ، والى الدراما

الانسان والحيوان ، ونشوء معالم الأرض البارزة ، وتقص علينا أسباب اتصاف حيوان ما - مثلا - بصفات خاصة فتجيب على سؤال لماذا يطير الخفاش بالليل فقط ؟ ولماذا يظهر قوس قزح ؟ ولماذا وكيف تنشأ الشعائر الدينية وتستمر ؟

وأبطال الأساطير آلهة أو شخصيات تقترب من الآلهة في صفاتها وتنظم القصص الأسطورية حول اله أو عدد من الآلهة .

وما تنسبه هذه القصص من أعمال أو صفات خارقة للعادة ، كان جزءا من عقائد الناس في الأزمان الغابرة .

ثم أن الممارسات الدينية والاعتقادية ، كانت تؤدي في اطار الظنون الأسطورية .

وكانما هذه القصص هي وعاء الأديان (غير السماوية) (٢) التي كانت تقوم على أساس تعدد الموجودات (الآلهة) للكون والحياة . هؤلاء العلماء يذهبون على نحو عام الى تأكيد أهمية الأساطير ، بالنسبة لمادة الفولكلور وبالنسبة لأصولها الأولى .

وهم يزعمون - على سبيل المثال - أن الرطب الأصلي للثقافات الأوربية القديمة ، وطن آرى - هو الهند - وانه قد انطلقت منه هجرات بشرية ، وانتشرت معها أساطيرها وشعائرها ، لكنها تناثرت ، وتغيرت ، مما أدى الى اصابة اللغة السنسكريتية (الآرية الهندية) التي حملوها معهم باصابات من التحريف والتغيير - أو الاعتلال - وذلك التغيير قد أدى بدوره الى تغيير المعاني الأصلية للكلمات ، وعند هذه المرحلة - أى مرحلة اعتلال اللغة - نشأت الأساطير القديمة في أوروبا ومثالها الأساطير الاغريقية .

وكان ماكس مولر ، مثلا ، عالم لغويات سنسكريتية ، يفسر الأساطير تفسيراً لغوياً ، ويستخدم المنهج اللغوي المقارن في دراستها - وعلى سبيل المثال - نجده في كتابه « أصل النار وشراب الآلهة » يعتمد في شرح أسطورة بروميتيوس (سارق النار وحاملها من عالم

الشمسية بسائر تفاصيلها ، والتي تتم كل يوم ، وتتوالى على مدار الشهور والسنين ، وعلى اتساع السماء والأرض - أنظر الى ذلك كله) باعتبار انه الموضوع الرئيسى فى الميثولوجيا الأولى
Principal subject in Early Mythology.

هذا وقد بدأ مولر فى نشر آرائه التى أثارت جدلا شديدا ، بعد عشر سنوات أو نحوها من ظهور مصطلح فولكلور فى الرسالة التى بعث بها تومز الى صحيفة الأثنيوم فى أغسطس ١٨٤٦ .

أى أنه بعد سنوات من ظهور آراء العالمين الألمانين جريم ، فى مجال هذا العلم الجديد - الذى أسسه - ونعنى به الفولكلور - وبعد سنوات قليلة من وصول تأثيرها الى انجلترا ، بدأ فى لندن ، العالم الألمانى الأصل ماكس مولر والانجليزى الإقامة - يواصل دراسته الأساطير التى بذل فيها يعقوب جريم جهدا مرموقا ، وذلك فى البيئات الجامعية والعلمية الانجليزية . ومن أعلام المدرسة الاسطورية أيضا عالم المانى شهير هو كون Franz Felix Adalebert Kuhn (١٨١٢ - ١٨٨١) وهو عالم لغويات هند أوروبية وعالم أساطير ، وأحد مؤسسى الدراسات الأسطورية المقارنة .

وإذا كان مولر قد رأى أن حالات الشمس هى أهم موضوعات الأساطير القديمة ، فإن «كون» يرى أن الرعود والبروق هى أهم هذه الموضوعات .

ويقول عالم المانى آخر هو شفارتز Schwartz ان العواصف المحملة بالرعود كانت أهم الموضوعات التى تدور حولها الأساطير القديمة - ذلك أنها ظاهرات طبيعية رهيبه ، ترتبط فى الذهن البدائى بالقوى غير المنظورة الجبارة

وبالإضافة الى ما قاله ماكس مولر وكون وشفارتز لدينا آراء عالم ألمانى آخر هو فيلهيلم مانهاردت Wilhelm Mannhardt المولود عام ١٨٣١ - والمتوفى عام ١٨٨٠) والذى صرف جانبا بارزا من جهده العلمى فى دراسة شعائر الحصاد وضم المحاصيل وصناعة الأشربة (الأنبذة) ومتابعة ما قد

يتصل بها من ظن خرافى أو قصصى اسطورى وكان مانهاردت متأثرا أول أمره ، بآراء جريم وكون وشفارتز ، الا أنه اتخذ موقفا ناقدا لمنهج المدرسة الاسطورية السابق وتأثر كذلك ببعض آراء علماء الانثروبولوجيا وتفسيراتهم للمأثور الشعبى .

وفى إيطاليا ، أصدر أحد العلماء المتأثرين بآراء مولر ، كتابا ضافيا يقع فى جزأين ، بعنوان «الأساطير الحيوانية أو خرافات الحيوان» Zoological Mythology or the Legends of Animals.

وكان ذلك عام ١٨٧٢ - واسم هذا العالم هو Angelo De Gubernatis - تقصى فى كتابه الأساطير التى تدور حول تجسيد الآلهة والمعبودات القديمة فى شكل حيوانات وذهب الى أن هذه الآلهة المتخذة هيئة الحيوان ، إنما تعود فى أصولها الأولى الى آلهة آرية (هندية) ومن مجمل الآراء التى قالها علماء المدرسة الأسطورية :

أولا : أننا نجد فى الثقافات الأوربية وغيرها رواسب أسطورية ، تعود الى منابع أصلية ، وقد نستطيع أن نعيد بناء الأنظمة الأسطورية ، من جمع هذه الرواسب ، ومقارنتها ، وتبويبها .

ثانيا : أن الأساطير ، هى وعاء الديانات قبل الوحداية ، وهى أيضا أهم ابداعات الذهن البشرى فى مراحلها الثقافية الأولى

ثالثا : أن الظاهرات الطبيعية الخارقة للعادة كانت المحور الذى دارت حوله أقدم الأساطير ومن هذه الظاهرات شروق الشمس وغروبها ، وشروق القمر وغروبه والخسوف والكسوف ، وحدوث العواصف المريعة ، السحب ، وما إليها

رابعا : أن الهند ، كانت هى الموطن الأصلى للثقافات الهندوأوربية - التى تفرعت منها الثقافة والأساطير الاغريقية ثم انحدرت منها الأساطير والثقافات الجرمانية والأوروبية المتصلة بها .

خامسا : أن الدراسة اللغوية المقارنة تستطيع أن تسعفنا فى ادراك دلالات الأساطير وتكوينها ، بل منابعها الأولى

« المدرسة الشرقية »

رأينا أن المدرسة الأسطورية ، ترى أن التشابه الموجود فى الموروثات الشعبية إنما سببه وحدة الأصل (الجنس البشرى) أو وحدة الموطن الثقافى الأول (الآرى) .

غير أن هذا الرأى ، ما لبث أن وجد من يتوسع فيه أو يعارضه - فى أكثر من اتجاه - فقد زاد عليه أتباع المدرسة الشرقية التى قادها العالم الألمانى « تيودور بنفى » وأتباعه من أنصار تلك المدرسة ، وعارضه رواد من علم الأنثروبولوجيا فى القرن التاسع عشر ونخص منهم « تايلور وأندرو لانج » - وقدموا فى تقييد المذهب الأسطورى ، ما نعتبره نظرية المدرسة الأنثروبولوجية فى الفولكلور - وهى التى سنتحدث عنها فيما بعد .

أما المدرسة الشرقية ، وهى التى قادها تيودور بنفى Theodor Benfey (١٨٠٩ - ١٨٨١) فترى أن التشابه الموجود بين الحكايات الشعبية على اختلافها إنما يرجع الى أنها تعود الى أصول هندية قديمة ، وانها هاجرت من الهند عبر الشرقين الأدنى والأوسط وانتشرت فى أوربا ، عن واحد أو أكثر من طرق التجارة والهجرات ، والعلاقات الحضارية ، التى كانت تصل بين الهند القديمة - وغرب آسيا وجنوب شرق أوربا .

وعلى ذلك فالتشابه الموجود بين هذه الماثورات الشعبية القصصية لا يرجع الى قرابة قامت بين أجناس بشرية ، وإنما يتصل بوثق الاتصال بالعلاقات التاريخية والحضارية ، التى سمحت بهجرات المادة الثقافية وسمحت أيضا باقتراضها هنا أو هناك .

ويرى « بنفى » ، أن العلاقات التاريخية الحضارية ، قد مرت بمراحل مختلفة ، فيها مراحل الاشتباك بين الحضارة الإغريقية وحضارات الشرق الأدنى ، ومرحلة الانتشار المقدونى (الفرد المقدونى - فى اتجاه الهند) والعصر الهيلينى الذى تبعه فى نهاية القرن الرابع الى القرن الثانى قبل الميلاد) ثم مرحلة

انتشار الحضارة العربية (الشرق الأدنى) الى أوربا ، ومرحلة الحروب الصليبية .

هذا ويطلق « الكزاندر كراب » فى مؤلفه « علم الفولكلور » فى وصف المدرسة الأدبية على المدرسة الاستشراقية التى قادها تيودور بنفى (٦) يغلب عليها رد فعل مضاد للمدرسة الأسطورية التى فسرت الحكايات الشعبية على أنها نثار detritus (٧) فى الأساطير الهند أوربية ، رأت المدرسة الأنثروبولوجية أن الحكاية الشعبية هى Fossil Remains

بقايا متحجرة من ثقافات الماضى السحيق (٨) ، وإن خير تفسير للحكاية الشعبية ، سنجدته فى نطاق ممارسات الجماعات البدائية ذلك أن الحكايات تستبقى العادات والطقوس والمعتقدات التى درست وانتهى استعمالها ، وأعلام المدرسة الأنثروبولوجية وهم « لانج » Anderw Lang و « ماك كلوتش » Mcclloch وجوم Gomme وفون ديرلاين Vonderleyen

فى الفولكلور وتايلور Tylor وفريزر Frazer فى الثقافة العامة وجدوا دليلا على آرائهم فى الحكايات ، فى أن حكايات العصور الوسطى لها نظائر تكاد تكون متطابقة مع حكايات الجماعات المتوحشة (البدائية) ويرى اندرو لانج أن نمط التطور العام للحكاية الشعبية هو أولا : أن الحكاية الأصلية التى تتألف من عدمن الموتيفات (العناصر المتكررة) والناشئة فى الجماعات البدائية تتطور الى ثانيا : حكاية شعبية ذائعة ومتداولة بين الفلاحين - وهذه الحكاية يمكن أن تتطور الى ثالثا : حكاية تدور حول البطل شبه حقيقى أو رابعا : الى نص أدبى أو أن تتطور حكاية الفلاحين الى ثالثا ورابعا .

وبينما تعترف المدرسة الأسطورية بأن الحكايات الشعبية كثيرا ما تنتشر من جماعة شعبية الى جماعة أخرى ، فإن هذه المدرسة تميل الى تفسير العناصر المتشابهة فى الحكايات الشعبية ، وخاصة تفسير التشابه فى الموتيفات الى تعدد الأصول

والأنثروبولوجيون يرون ان الناس جميعا يمرون بمراحل التطور نفسها وانهم يجسدون

قد تدل على انتشاريتها فقد نسمع عن عودة طفل للحياة فإذا به يلعب بتفاحة (حكايات انجليزية وفرنسية) أو يلعب ببرتقالة (حكاية ايطالية) أو يعاين ضوء الشمس (فنلندية) مما يدل على ان هذه الحكايات جميعا جاءت من أصل مشترك .

وهناك موازين أسلوبية أو شكلية ، تبدو في صياغة نصوص الحكاية ، وترتيب عناصرها (هوتيفاتها) وكثيرا ما تفيدنا الاشارات التاريخية أو البيئية أو اللغوية الموجودة في الحكايات المتشابهة وقد تعيننا على تحديد انتشاريتها أو صدورها عن مصادر متعددة .

وأخيرا فإن دراسة الصور المستحدثة للحكاية الشعبية بالإنهاج التاريخي الجغرافي نستطيع أن نحدد مكان مصدرها الأول وتبين ما إذا كانت هذه الحكاية حكاية مهاجرة انتشرت في موطن أصلي إلى موطن استقبال الهجرات ، أو إذا كانت قد نشأت من مصدر مستقل بذاته .

وتنتشر الحكايات كالعناصر الثقافية الأخرى بواسطة الغزو والاستيطان والأسر والتجارة والزواج من الخارج ، والهجرة واللجوء والبحارة والكتابات ذات القداسة التي تتجه إلى مخاطبة الإنسان حيثما كان ، والمخالطة ورحلة الجماعات غير المستقرة كالبدو والفجر .

« المدرسة الأنثروبولوجية »

غير أن المدرسة الأسطورية بالذات ، وما جاء بتوسع على أساسها من آراء في التشابه الموجود بين المادة الفولكلورية ، قد تعرضت لنقد شامل . ومراجعة ، على أيدي المدرسة الأنثروبولوجية ، خاصة « تايلورو اندرو لانج » **وإذا كانت المدرسة الأسطورية تفسر الفولكلور على أنه البقايا المتناثرة من الأساطير الهند أوروبية ، فإن المدرسة الأنثروبولوجية ترى أن الحكايات الشعبية العامة بقايا متحجرة (حفريات) راسبة في ثقافات الماضي السحيق وأن أصوب منهج لشرح الحكايات الشعبية أن نفسرها على ضوء ممارسات ومعتقدات ومأثورات الجماعات البدائية ذلك لأن الحكايات الشعبية،**

تفاصيل هذا التطور في الحكايات التي تتطابق نصوصها أو تتشابه ، هنا وهناك ، وهم يهتمون بتقصي العناصر والتفاصيل الثقافية الموجودة في هذه الحكايات وردها إلى منابعها في الحياة البدائية وتمثل النقاط الضعيفة في النظرية الأسطورية الفولكلورية في عجزها عن الاعتراف بالاختلافات بين الثقافات والشعوب (الأجناس) والتأثير المتقاطع بين الثقافات والابداع - وبالاختصار عدم الاعتراف أن كل حكاية ينبغي أن تدرس مستقلة ، باعتبارها ابداع فردي
an individual product

نظرية الانتشار : diffusion

هي القائلة بأن التشابه في الحكايات ، والتشابه في عناصرها - الذائعة في مختلف البلاد - سببه انتشارها من مركز مشترك

ومثلا كان الرأي المستقر لفترة طويلة هو أن العديد من الحكايات الأوروبية - وخاصة حكايات الجان - نشأت أول ما نشأت في الهند ثم هاجرت منها غربا إلى أوروبا - والنظرية الانتشارية تتعارض مع نظرية تعدد الأصول الأولى التي ترى أنه قد تنشأ حكايات متشابهة ، في أماكن متباعدة ، ولكن نشوئها يتم في استقلال بعضها عن بعض . وسبب ذلك أن الإنسان واجه ظروفًا بيئية متشابهة - والفولكلوريون ، الآن يرون أن النظر الصحيح هو الذي يجمع بين الانتشارية وتعدد الأصول الأولى - ولهذا ينبغي أن ندرس كل حكاية في استقلال عن غيرها .

وهناك مقاييس ينبغي مراعاتها لنعرف ما إذا كانت حكاية بعينها ثمرة الانتشار أم كانت ثمرة النشأة المستقلة فالهبة Plot القصصية العامة في الحكاية لا تكون مؤشرا يدل على انتشاريتها بينما قد تكون العناصر التي ليس لها علاقة بهبة القصة (فكرتها الأساسية) دالة على هذه الانتشارية فمثلا الحكايات الدائرة حول تقديم طفل قربانا

قد تنشأ مستقلة في هذه الجماعة أو تلك ولكن جزئية عودة الحياة إلى الطفل القربان

بطل شبه واقعي أو تتطور الى حيث تصبح
رابعا : حكاية أدبية .

وعلى هذا النحو ، فينتما تقر المدرسة
الأنثروبولوجية عامة بأن الحكايات تنتشر
في جماعة بشرية الى جماعة أخرى ، الا أنها
تفسر التشابه الموجود بين عدد من الحكايات
وعدد من جزئياتها المتكررة ، على ضوء
نظرية تعدد العروق أو تعدد الأصول
Polygenesis ذلك أن أنصار هذه المدرسة
يعتقدون أن الأجناس البشرية جميعا قد مرت
بمراحل التطور نفسها وانها قد جسدت تفاصيل
تطورها ، ذاك ، في حكايات متشابهة .

ومن أهم الأمور عندها ، أن نقصى عناصر
الحكاية وجزئياتها ونردها الى الحياة البدائية
والى ثقافة الجماعات البدائية .

ومدارس الفولكلور التي أشرنا الى تواليها
في القرن التاسع عشر ، قد تكاملت بظهور
المنهج الجغرافي التاريخي - المدرسة الفنلندية .

« المدرسة الفنلندية »

إذا كان علم الفولكلور ، قد ولد في ألمانيا ،
وكان تأسيسه منسوباً الى الأخوين جريم ، فإن
الدراسات الفولكلورية ، قد ذاعت على نحو مميز
في بلاد الشمال الأوربي كالدانيمرك - والسويد
وبلغت درجة عالية من التميز ، بين أيدي العلماء
الفنلنديين ، بحيث أصبحنا نلحق بهم ، انشاء
المنهج الجغرافي التاريخي فنجعله مرادفا لكلمة
« المدرسة الفنلندية » وقد دعت الظروف الطبيعية
والسياسية والتاريخية الى أن يصبح الفولكلور
في فنلندا ، هو الثقافة القومية ، ويصبح الأدب
الفولكلوري هو الأدب القومي ، وتصبح مناهج
البحث فيه ، هي أبرز مناهج البحث في عناصر
تلك الثقافة ، ويهمن أن نشير الى ناحيتين :

الأولى : تشمل أبرز علماء الفولكلور في فنلندا
وأعمالهم

والثانية : تشمل تقديمها عاما لمنهجهم .

تحتفظ في رأيهم بالعادات والشعائر والمعتقدات
التي تم دحضها وانتهى توظيفها لأغراضها
الأصلية والى ذلك أشار سير ادوارد بورنت تايلور
Sir Edward Burnett Tylor وهو أحد رواد
هذه المدرسة الذين أثروا بكتاباتهم على عمل
الفولكلوريين لفترات غير قصيرة . ومن كتاباته
المهمة « الثقافة البدائية » (٩) (بحث في تطور
الميثولوجيا ، والفلسفة والدين واللغة والفن
والعادات) وقد صدر عام ١٨٧١ وأعيد طبعه
عدة مرات بعد ذلك) وكتابه (١٠) بحوث في
تأريخ البشرية الصادر عام ١٨٦٤ ومختصرة
الأنثروبولوجيا (١١) الصادر عام ١٨٨١ وكان
تايلور قد جمع كمية كبيرة من المواد الوصفية
الخاصة بأساليب الحياة والأفكار والفن ،
عند عدد من الشعوب التي يبعد بعضها عن
بعض - وحين نظر في هذه المواد انتهى الى أن
هناك قدرا غير قليل من التشابه في تراثها ،
وأن ذلك يرجع الى وحدة الطبيعة البشرية ووحدة
مسار التطور في الثقافة الانسانية .

ويبدو هذا التشابه بوضوح عندما نقارن
موروث الجماعات البدائية وموروث الجماعات
المتحضرة ونلاحظ وجود تطابقات بين هذا
الموروث وذاك وخاصة هذا التطابق والتماثل
بين الموجود من ماثورات بدائية وموروثات في
الجماعات المتحضرة .

وإذا كان تايلور قد أبرز فكرة وجود البقايا
المترسبة من الماضي السحيق في الماثورات
الشعبية المعاشة الحياة ، فإن أندرو لانج -
(١٨٤٤ - ١٩١٢) قد قام بتطبيق هذا الرأي
في الحكايات الشعبية ومن أهم مؤلفاته (العادات
والأساطير) (١٨٨٤) والسحر والدين .

ويرى أندرو لانج أن التطور العام للحكاية
الشعبية قد جرى على النحو التالي :

أولا : ان الحكاية الأصلية المؤلفة من موتيفات
عدة ، والناشئة في مجتمعات متوحشة ، قد
تطورت فأصبحت ثانيا : حكايات فلاحين تتطور
بدورها الى أن تصبح ثالثا : حكاية تدور حول

بعد ذلك بأغاني قصص البطولات التي أصبح
دونها مجموعة - هي أهم ما اشتهر من ملاحم الأدب
الشعبي الفنلندي التي ظهرت في أول طبعة
عام ١٨٣١ ، والتي ظل لثوروت يزيدها الى أن
صدرها في طبعة أكبر حجماً وأخطر أثراً ،
وبعنوانها المعروف في الدراسات الفولكلورية
(الكاليفالا) (أرض البطل كاليفا) وكان ذلك
في سنة ١٨٣٥ .

ولم يقف جهده عند الأغاني الملحمية ، بل نشر
لثوروت مجموعة من نماذج الشعر الغنائي
Lyric Songs بعنوان Kanteletar سنة ١٨٤٠
ومجموعة من الأمثال الفنلندية (٧ آلاف مثل)
عام ١٨٤٢ ، ومجموعة من الألغاز الفنلندية
حوالي الألفي لغز في عام ١٨٤٤ .

ويصل حجم الكاليفالا في صورتها الأخيرة الى
٣٠٠ يربو على الثلاثة والعشرين ألف بيت من الشعر
تنظمها خمسمائة أغنية ملحمية وكان لثوروت
قد تلقى هذه الأغاني الملحمية من أفواه العامة
في مناطق متعددة من ألمانيا ، ثم شرع يربتها
في حلقات ، تدور كل واحدة منها حول بطل من
بطل الملحمة - ثم أنه أضاف الى النصوص
التي جمعها من الرواة ، جانباً من النصوص ،
كتبه هو ويوصل الى ٦ في المائة من مجموع
أبياتها .

وهكذا ، فإن لثوروت قسام بجمع مادة
« الكاليفالا » الأساسية من أفواه رواتها ثم قام
بتصنيفها وترتيبها وفقاً لما ظنه ترتيباً صحيحاً
يكشف عن وحدتها الداخلية ، ثم أنه ربط بين
أجزائها أو استكمل بعض أجزائها ، بأبيات
من وضعه هو .

وبعد « اليئاس لثوروت » يأتي تلميذه
« كارل كرون Kaarle Krohn » ، ١٨٨٣ -
١٩٣٣) الذي عين أول أستاذ للفولكلور المقارن
في جامعة هلسنكي .

وكان كرون قد بدأ منذ كان تلميذاً يجمع
الحكايات الفولكلورية (التي بلغ عدد النماذج
التي جمعها عندما كان كرون في العشرين أو

وعند حديثنا عن أبرز الفولكلوريين في
فنلندا ، وأبرز ما بذلوه من جهد ، ينبغي أن
نبدأ بالإشارة الى الجمعية الأدبية الفنلندية التي
أسسها في عام ١٨٣١ جماعة من شباب أساتذة
الجامعة وكان واضحاً أن الدافع الذي دعاهم
الى انشائها إنما كان دافعاً وطنياً ، ذلك أن
فنلندا كانت خاضعة للحكم الروسي القيصري ،
وكن من هدف الذين أنشأوا الجمعية الأدبية
الفنلندية ، إذكاء ثقة الفنلنديين في لغتهم
القومية ، وآدابهم القومية ، وأسلوب حياتهم
الخاص ، ومع أن الجمعية ، كانت تنادى
بالاهتمام بالأدب الرفيع والأدب الشعبي ، إلا
أنها ركزت الجانب الأوفى من جهدها على
فولكلور فنلندا فقد بادرت في عام ١٨٣٥ الى
توجيه نداء الى سكان المناطق الريفية تدعوهم
فيه الى أن يجمعوا مواد الفولكلور ويبيعوا بها اليها
كما أنها أخذت تقدم المنح المالية للطلاب ،
وترسلهم الى المناطق المختلفة من فنلندا ، وتكلفتهم
بجمع المواد الفولكلورية - منذ سنة ١٨٤٠ أخذت
تصدر مجلتها Suomi التي تظهر بانتظام
حتى الآن . وتنتشر فيها نماذج فولكلورية مثيرة
ودراسات علمية لهذه النماذج والمواد .

وفي عام ١٨٨٤ ، أنشأت الجمعية الأدبية
لجنة خاصة من بين أعضائها للدراسات
الفولكلورية وظلت منذ انشائها مهتمة أعظم
الاهتمام ، بثلاثة أمور مهمة ، أولها : جمع مواد
الفولكلور التي وصل عدد نماذجها الى سنوات
قليلة ماضية الى ما يزيد على المليونى أنموذج
وثانيها : تصنيف (أرشفة) هذه المواد طبقاً
لمنهج محدد ، وثالثها : دراستها .

ومن أبرز الفولكلوريين اليئاس لثوروت
Elias Lönnrot (١٨٠٢ - ١٨٨٤) الذي يعتبر
أهم جامع وناسر للفولكلور الفنلندي وقد درس
لثوروت الطب وفي أثناء دراسته أخذ يهتم بجمع
نماذج من الفولكلور (الماثورات الشعبية)
التي كان يلتقطها من الميدان Field
كما أخذ ينشر بعض هذه النماذج مبتدئاً بنماذج
من الأغاني الذاتية Lyric Songs ، ومهتماً

نحوها ثمانية آلاف حكاية) وذلك فضلا عن نماذج المأثورات الشعبية الاخرى (الأمثال - الألغاز - الأقوال السائرة الخ) .

ولعل أهم ما أنجز من أعمال ، هو الجانب الدراسى النظرى ، ومحاولة الوصول الى منهج لتصنيف المادة الفولكلورية فى سنة ١٨٩٠ ، وضع تصورا للدراسات الفولكلورية على النطاق العالمى ، التى رأى أن تعتمد على أكبر قدر ممكن من مواد الفولكلور المجموعة فى العالم ومثل هذا التصور يشمل تصنيف وفهرسة

Classification and Cataloguing

المأثورات الموجودة فى المخطوطات والأرشيفات وغيرها من مصادر المواد الفولكلورية المجموعة بالفعل ، كما يتضمن هذا التصور الوصول الى نظرية لدراسة تلك المواد .

وعالم الفولكلور الفنلندى الثالث هو « آرنى

آرنى « Anti Aarni » (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذى طور وأتم المنهج التاريخى الجغرافى وقد استطاع آرنى أن يصنف كل الحكايات الشعبية المعروفة الشهيرة فى أوربا ، ويعطى كل واحدة منها رقما مميزا ، بحيث يسهل الرجوع اليها طبقا لفهرس الطراز Type Index الذى وضعه Stith Thompson وهذا الفهرس وسعه بعد ذلك وأصبح فهرس الطرز المعروف فى الدراسات الفولكلورية هو فهرس (آرنى تومسون) .

وطبقا لهذا الفهرس ، قام آرنى بفهرسة الحكايات الفنلندية والأغاز استونيا والخرافات الفنلندية ، وكان آرنى مؤمنا بأن الحكاية الشعبية لا تعيننا على دراسة الأسطورة أو غيرها ما لم نحدد تاريخها بواسطة البحث المقارن .

وقال « آرنى » أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الموثقات هى العناصر ذات البقاء من الحكاية وأن رأى عنده هو أن لكل حكاية شعبية مكوناتها الخاصة .

وقد أثبت آرنى صحة رأى بنفى ، الخاص بالموطن الأصلى للحكايات الشعبية الأوربية (قول بنفى أن الهند هى هذا الوطن قول صحيح فى نظر آرنى) ولكنه أثبت أن هناك أيضا حكايات شعبية ، نشأت فى أوربا ذاتها أثناء عصورها الوسطى .

★ ما هى أهم الملاحظات الناتجة عن الاشارة الى تعدد مدارس الفولكلور وتواليها ؟

- تظهر الاشارات التى أوردناها عن مدارس الفولكلور على ما يلى :

١ - ان ميلاد هذا العلم ، قد بدأ مع ميلاد ونمو عدد من العلوم الأخرى فى أوربا أثناء تاريخها الحديث ، ومنها علوم اللغة ودراسة لهجاتها ولفاظها وصوتياتها وعلوم الاجتماع والتاريخ ، ودراسة الثقافات .

٢ - أن مناهج جمع مادة الفولكلور ودراستها ، قد تأثرت كذلك باستقرار بعض المناهج المهمة فى العلوم الأخرى كالمناهج المقارن (الذى استعاره بعض الفولكلوريين من الدراسات اللغوية والاجتماعية ودراسات الثقافات) .

٣ - أنه فى سياق القرن الماضى ، تجمعت فى بعض مراكز البحث الجسامعى والعلمى فى أوربا ، كميات كبيرة من نماذج المأثورات الشعبية ونماذج الفولكلور ، المستقاة من بيئات محلية واقليمية ، ومن ثقافات أوربية وآسيوية وأفريقية وأمريكية واسترالية أى من ثقافات الاجناس البشرية على اختلافها .

٤ - يتضح لنا كذلك أن نمو علم الفولكلور يعتمد (أ) على الجمع الميدانى لنماذج المأثورات المتداولة (ب) تصنيفها وفهرستها (ج) الفحص عنها واستنباط النتائج منها .

والمواقف

الفكاهية

الفكاهة

أ في الأدب الشعبي

فاروق خورشيد

١ - على الرغم من النسيج العريض الذي تكوّنهُ الوحدات والشخصيات والمواقف الكلمات التي تنطبق عليها كلمة فكاهة إلا أن لهذا المصطلح معنى محددا تجسده واضحا في أذهاننا وضوحا كاملا ، رغم كثرة المصطلحات العلمية المتعلقة بهذه الجزئيات المتعددة التي تكون هذا النسيج العريض الذي نطلق عليه مصطلح الفكاهة . فالواقع أن كل ما يسبب الضحك فكاهة سواء كان هذا الذي يسببه مفارقة لفظية أو عيبا خلقيا ، أو خروجا سلوكيا أو حدثا خارجا عن المألوف أو مأزقا مؤلما . أو تناقضا صريحا لمواضع حياتنا سواء كان هذا الذي يسببه طرفة عارضة أو حدثا مسببا للسعادة أو مسببا للألم المر . وسواء كان هذا الذي يسببه سخريّة لاذعة أو قدحا صريحا ، أو مجرد ملاحظة وإيماءة لا تسعد أو تؤلم على السواء . فحين نتحدث عن الفكاهة إذن فلسنا نتحدث عن شيء واحد ، وإنما نحن نتحدث عن عدة أشياء تختلف في أسبابها وطبيعتها ، ولكنها آخر الأمر تقع تحت الاسم نفسه وتدور في فلك المصطلح نفسه .

لوقبه عرف الأدب العربي في مختلف عصوره
 أنواعا متعددة من مكونات هذا النسيج الذي
 نسميه الفكاهة ، عرفها في شعره وعرفها في
 نثره على السواء ، وامتلات دواوين الشعر
 العربي منذ العصور الأولى بألوان السخرية
 من الأعداء حدا وصل بالشعر العربي أن يكون
 من ضمن أغراضه الرئيسية فن الهجاء * وهو
 فن يعتمد على السخرية من الخصم سخرية
 حادة تخرج بالأمر من حد السخرية أحيانا الى
 حد الإقذاع والإيذاء * وبدلا من أن يثير الضحكت
 فإنه يثير الكراهية مرة ، والاشمئزاز مرة ولكنه
 آخر الأمر يعتمد اعتمادا كبيرا على إبراز عيوب
 الخصم وتجسيدها لتجريحه والانقاص من شأنه
 * ولعل هذا هو ما دعا المترجمين العرب القدماء
 لارسطو أن يترجموا مصطلح (الكوميديا) بفن
 الهجاء * وعرف الشعر أيضا قصائد المجون
 وعرف الشعراء المجان كما عرف قصائد الظرف ،
 وعرف الشعراء الظرفاء * وهذان النوعان من
 القصائد والشعراء عرفتهم الأيام المسترخية
 في عمر الحضارة العباسية ، أيام الحال الوافر
 والأرض الممتدة ، والفراغ الذي يسمح بمجالس
 اللهو والمجون والظرف ، في قاعات الخلفاء
 والأمراء والأثرياء من بني العباس *

وهذا اللون من الشعر - أو ان شئنا الدقة
 هذه الألوان من الشعر ، امتدت من الأقوال
 الطريفة ذات الدعابة البريئة الى أقذع ألوان
 التهكم والسخرية من المحرمات ، والعبث
 بالحرمان ، والخروج عن المألوف ، واستنباط
 كل ما هو شاذ وغريب في القول والفعل
 جميعا *

وكذلك حفل النثر العربي ، بشروة ضخمة
 من الأعمال التي تقع تحت اصطلاح الفكاهة ،
 ابتداء من النوادر المنتشرة وبكثرة في كل كتب
 الأدب والتفاسير والتاريخ ، الى الأعمال الكاملة
 التي قامت أساسا على السخرية والفكاهة ،
 اما من اللفظ ، واما من الموقف ، واما من
 الشخصيات المبتدعة ابتداء للوفاء بهذا الغرض
 * ولعلنا نشير هنا إلى كليله ودمنة ورسالة
 التريبع والتدوير وبخلاء الجاحظ والمقامات ،
 وكتاب سيبويه المصري ، وكتاب (الفاشوش)

لابن ممتي كما نُشير الى حكايات جحا وأشعب
 المتداولة ، وخبار الحمقى والنوكي ، وكتب
 البلهاء والدرأويش *

ولو اننا نستطيع أن ندرج الأعمال الأخيرة
 في مصمار الانتاج الشعبي بالاضافة الى
 الحداثيات الساحرة في النصف ليلة وليلة ،
 والحداثيات والحواديت الضاحكة التي تحمل
 الى جوار ما يملؤها من سخرية حكمة الشعب
 وقوة حسه بالمفارقة ، وبالمواقف المتناقضة التي
 هي سمة الحياة ، والتي يخفف أدراكها من
 جديده معاناة الحياة ومشقاتها **

٢ - ونحن لم نقصد بهذه المقدمة أن نعدد
 موضع تعدده في الأدب الرسمي العربي شعره
 ونثره ، بقدر ما أردنا أن نلفت النظر الى أن
 أدباء العرب ، على اختلاف العصور وفي مختلف
 اجزاء من الوطن العربي عرفوا الفكاهة ،

واستخدموها وأجادوا فنونها المتعددة ، وادلوا
 بدلوهم في استحداث هذا النسيج العريضي
 المختلف الألوان والذي نطلق عليه مصطلح
 الفكاهة * وليس من شك أن هذه الاستجابة
 منهم لهذا الفن تعنى تعبيره عن مزاج أصيل تكون
 على مدى العصور عند شعوب العربية وكتابتها
 ومفكرتها * وإذا كان هذا المزاج قد وجد
 متنفسه في الأعمال الرسمية للأدب ، وكذلك في
 المتفرقات الشعبية المتداولة في المجتمعات
 الشعبية كالف ليلة وليلة ونوادر جحا وأشعب
 والمؤلفات التي ذكرناها سافا وكذلك في حكايات
 النوادر والنكت والحواديت والأمثال ، فمما لا شك
 فيه أن الأعمال الشعبية المتكاملة والمسماة بالسير
 الشعبية قد حظيت الى حد كبير بتغلغل هذه
 الروح الفكاهية فيها بصورة واضحة وملفتة
 * فهذه الأعمال - وان اعتمدت على أصول
 حقيقية في البؤرة الرئيسية التاريخية للأحداث
 والأبطال ، الا أنها حملت التراكمات الفولكلورية
 للشعب العربي على مر العصور واستطاعت ان
 تعكس صراعاته الطبقية والاجتماعية من ناحية ،
 وصراعاته السياسية من أجل البقاء في عالم
 متطاحن من ناحية أخرى *

وهي الى جوار هذا كله أعمال تجمع الحس
 الشعبي المرهف بقضاياها المتجددة وأهدافه التي



سيرة عنتره بن شداد واستمر في كل السير الشعبية التالية لهذه السيرة حتى غدا بقليدا متبعا في كل السير الشعبية العربية القديمة . . . ونحن نجد شيبوب الى جوار عنتره ، وعمر العيثار الى جوار حمزة البهلوان ، ونجد محمد البطال الى جوار ذات الهمة ، وعثمان بن الحبل وجمال الدين شيعه الى جوار الظاهر بيبرس ، والبطل المساعد يقدم عادة في كل السير بطريقة تؤكد تفرد ، وخروجه عن المألوف . . . فهو مخلوق بارز مميز ، يحمل من العلامات ما يؤكد ما سيكون له من مميزات عندما يشتد عوده ويأخذ دوره في البطولة طوال السيرة . وهذه المميزات هي التي ترشحه لتتم تربيته في البيئة نفسها التي يتربى فيها البطل . . . أي أن العلاقة بين البطل وبين البطل المساعد تبدأ في أغلب الأحيان في مرحلة التكوين لكليهما . . . ويتم تكوينهما - البطل ومساعد - معا في ظروف تجعل التجارب الذي سنشهد في باقي مراحل السيرة تجاوبا طبيعيا ومفهوما . . .

ففي سيرة عنتره يرتبط عنتره بشيبوب أخيه من أمه ، وتظهر مهارات كل منهما منذ اللحظة التي تبدأ فيها السيرة الحديث عن عنتره أي في نهاية الجزء الأول من السيرة وبداية الجزء الثاني منها . حيث يعود الصبيان الى الخيام بعد يوم كامل في الصحراء يريان

يتلمس الطريق نحو تحقيقها ، استكمالا لوضعه الحضاري - وقيامًا بدوره الانساني في صنع حضارة العالم .

ومن هنا لعبت الفكاهة دورا أساسيا في التصوير القصصي لفن كتابة السير الشعبية .

٣ - وتكاد لا تخلو سيرة من سيرنا كلها من وجود الشخصية الجانبية التي هي بطبيعتها شخصية حادة الذكاء ، قادرة على توليد الفكاهة وقادرة أيضا على خلق المواقف الضاحكة سخرية بأداء البطل . . . وهذه الشخصية الجانبية تمثل في الحقيقة الجانب الذي يعتمد على ذكائه ومهارته في البطولة ، في الوقت الذي يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية في هذه البطولة . فكان البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها . القوة والجدية في جانب ، والحيلة والسخرية في جانب ، وهما معا يكونان كلا متكاملًا يتغلب بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل ، ويخوض معاركه مرة بسلاح القوة الجسدية ومرة بسلاح المهارة والحيلة والذكاء .

وهذا التقليد - تقليد وجود معاون البطل صاحب الذكاء والحيلة الى جوار البطل الممثل للقوة والمهارة الحربية - تقليد قديم بدأ منذ

الأغنام ، وأحدهما وهو عنتره يحمل معه رأس
ذئب حاول أن يقتك بما معه من أغنام فقتله
بعصاه وفصل رأسه عن جسده وحمل الرأس
الى أمه ، أما الثانى أى شيبوب فهو يصيح
على أبيه شداد بين البكاء والنحيب ويقول
ص ٨١ من الجزء الثانى (يا مولاي أجرنى من
رعى الخرفان ففي هذا اليوم قاسيت الموت
والاهوال وكنت أهلك من شدة ما ركضت
وجريت فى البرارى والوديان ، فوسطهم
خروف يجرى كالغزال وكلما سقته وسط الخرفان
جفلت يميننا وشمالا ٠٠ وكلما ركضت لأجمعها
لا أجد هذا الخروف المكبر فاجرى وراءه حتى
أعيده بمصاى من جديد وسط الخرفان ، وما ان
يصبح وسطها حتى تجفل وتنشبت وقد ظل
حالى على هذا كل الصباح وحتى المساء ٠٠ فقال
شداد : ويلك هذا امر كبير من هذا الخروف
الحقير فدلنى عليه حتى أذبحه وأريحك منه
ولو كان ما بى غنى عنه ٠٠ قال له شيبوب : ها
هو يا مولاي يحرق بعينيه الى ، فلا رعاه الله ولا حياه
وما أكبر (أذناه) ٠ فنظر شداد فاذا به ثعلب
فأمسكه وذبحه ، ثم أن شداد التفت الى زبيبة
وقال لها اعلمي أن أولادك شياطين فلا تفارقهم
أجمعين) ٠

والموقف الموصوف هنا يعكس أولا شجاعة
عنتره وثانيا جسارة شيبوب وسرعته فى الجرى
فعنتره هو الذئب وشيبوب هو الثعلب ٠٠ والموقف
القصصى نفسه موقف كوميدى لغفلة شيبوب
وتعرضه لخطر الثعلب ، وتعريض الخرفان التى
يرعاها لخطره أيضا ٠٠ والفكاهة هنا تأتي من
المفارقة وهى بمعنى آخر فكاهة موقف وليست
فكاهة لفظية ، أو فكاهة السخرية من عيب
خلقى أو عقلى ٠٠ ويسرع كاتب السيرة فيقدم
لنا منظرا ضاحكا أثر هذا المنظر مباشرة
شديد الدلالة أيضا على شخصية بطله ، فعنتره
يخالف أوامر أبيه ويخرج لا ليرعى الغنم وإنما
ليركب الخيل ويتعلم الطعن بالقصب ولم يكن
أمامه ما يتمرن عليه سوى عباءته وعباءة
أخيه يطعنهما بالقصب حتى مלאهما بالخروق
وجعلهما مرقا تالفة ، ويخشى الصبيان العودة
بالعباءات التالفة الممزقة فيتسلل شيبوب الى
مراقدة الرعاة حيث يبدل العباءتين الممزقتين

بغيرهما ٠٠ وتحدث الفتنة بين الرعاة حينئذ
يتدرج هذا الامر ٠ ثم حين يمزق عنتره لل
عباءات العبيد ، يأخذ شيبوب فى ابدالها
بعباءات الناس النيام حتى اشتدت الفتنة بين
الناس وكثر الاتهام واللفظ ، الى أن يغلب النوم
شيبوب يوما فلا يبدل العباءات الممزقة ويصبح
امر اندشاهما متوقفا ، ويتفتق ذهن شيبوب عن
كذبة ضخمة يعلل بها تمزق العباءات فيقول
لشداد ص ٨٤ ج ٢ (أنا أخبرك اننا دخلنا
بالاموال الى شعب الوادى وأطلقنا الدواب فى
المرعى واذا قد خرج علينا جراد عظيم بليغ حتى
سد فم الوادى ، فطلبنا من كل جانب مردده
بالعبي ، فخرقها ولولا أننا فعلنا تلك الافعال
لكان قد ضيع منا النوق والجمال ٠٠ وقال شداد:
اتكذب يا ولد ؟ منذ متى رأينا أو سمعنا ان
الجراد يفعل بثياب الناس هذا ٠٠ وقال له :
نعم وحياتك يا مولاي لأن فيهم جرادة كبيرة قد
العصفور ٠٠) والفكاهة هنا تعكس سرعة البديهة
والمفارقة فهى مع كونها فكاهة تعتمد على المغالطة
الا أنها أيضا توظف فى تحديد شخصية البطلين
أحدهما لا يعبا الا بالنزال والطعان ، والآخر
يستخرج الحيلة من أشد المواقف يأسا لينجو
بنفسه والبطل معا من المأزق ٠٠ والمواقف التى
يلعب فيها شيبوب دورا رئيسيا تنسم كلها
بهذه السمات التى تبرز منذ الصفحات الاولى
من السيرة ٠٠ فهو لا يعرف حدودا لحيله
ومهاراته ، وهو لا يراعى قيمة لعظيم أو ملك ٠
وهو مع هذا كله يعرف من أمور الخبث فنونا
متعددة ، فهو ماهر فى سبل الخيل أو سرقتها
وهى مهارة تحتاج الى قدرات تفوق قدرات
الانسان العادى لما اتصف به العرب من حرص
على خيولها المشهورة وحيلة بالغة فى حمايتها
من السرقة ٠ فالاختفاء والتسلل والتنكر
والابتكار وقوة الاحتمال صفات أساسية تكون
(شيبوب) كتقليد متبع فى باقى السير ، يسميه
مبدعو السير باسم (عيار البطل) ٠ ونحن
نجد هذا الاسم مستعملا كاصطلاح على الشخصية
فى سيرة (حمزة البهلوان) ج ١ ص ٧ ، حين
يرى الأمير ابراهيم الطفل عمر الذى ولد فى
غير أوانه يأمر بقتله الا أن الوزير برزجمهر يعتقه
من قتله ويقول للأمير ابراهيم بعد أن يتأمل المولود

(ان له ساعدا قويا يخلصه على الدوام عند وقوعه في الشدائد والمصاعب فخذ به وربك مع ابنك واعتن به كل الاعتناء فهو عصا ابنك يتوكأ عليها في حياته ويحتاجه في كل أوقاته . . فأجاب الأمير طلب الوزير ودفع الغلام الى المراضع ليكون على الدوام مع ولده ، وقد سماه عمر ، وهو عمر العيار ويكون عيار الأمير حمزة كما يأتي معنا ان شاء الله ») .

وهذه الجملة في الحقيقة ترسم الهدف الواضح من الشخصية الجانبية المتميزة بالمهارة والذكاء وبالدهاء والبحث ، ثم القادرة على الاقدام على الأعمال التي لا ترساها صفات البطل . وهي ما يسميها كاتب السيرة هنا باسم (العيار) . . وعمر (العيار) تقدمه لنا سيرة حمزة البهلوان ، بطريقة ساخرة فعندما ولد الأمير حمزة . من أبوه بأن يؤتى بكل ولد ذكر ولد في اليوم نفسه الى الديوان ليحظى أبوه بالمنح والهدايا تيمنا بمولد ابنه ، وتقول السيرة ص ٧ ج ١ : (كان أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجا بجارية سوداء وكانت حاملا في الشهر السابع اي لم تتم حملها بعد ، فلما رى أن الأمير يدفع الاموال لأبناء مواليد اليوم ركض الى زوجته وقال لها لدى الآن عساك تأتي بذكر فيكون لنا الخير العظيم ، فقالت له ليس الآن وقت ولادتي وكيف يمكن أن الد اليوم والله لم يسمح بعد ، فحنق منها وأخذ « دقر » الباب وضربها على ظهرها وهي تصيح وهو يضربها ويعذبها حتى سقط الولد فاذا هو ذكر اسود فأسرع في الحال وقطع سرتة ولفه بخرقه عتيقة وسرع الى الأمير) .

مولد عمر العيار يحمل في ذاته موقفا فكاها ، ولكنها فكاة غليظة ، وهكذا ستكون فكاها عمر وحيله بأعداء الأمير حمزة ، تتسم بالذكاء والخفة حقا ، ولكنها غليظة ثقيلة الوقع تكلفهم أرواحهم في أغلب الأحيان ، ولكنها تنجو بالأمير حمزة من المهالك بفضل ما بها من سعة الحيلة والقدرة على التصرف ، وعدم الاحجام عن استخدام كل الوسائل في تحقيق النصر . مصطلح العيار نجد بدلا منه مصطلحا آخر هو (العياق) الذي نجده مستعملا في سيرة الظاهر بيبرس ليطلق على أحد الأبطال

الجانبين في هذه السيرة وهو (عثمان بن الحبل) الذي يحذر وزير مصر الظاهر بيبرس من التعرف عليه وادخاله في خدمته فيقال له ص ٢١٨ المجلد الأول : (اصحى) تخدم رجلا يقال له عثمان بن الحبل لأنه رجل جبار لا يصطلي له بنار في ارض مصر وقد أذل أهلها ، وما دأبه الا خطف العمائم ، ولا يبالي من الأكابر أو الاصغار) ولكن هذا المنع نفسه هو الذي يدفع الظاهر بيبرس الى البحث عن عثمان بن الحبل ليأخذه في خدمته ، وتلعب الصدف دورها حتى يلتقي بيبرس بعثمان ، ويحاول عثمان الغدر بيبرس الا أن بيبرس يتغلب عليه ويضربه ضربا موجعا . ويهرب عثمان الى أمه التي تقدم له الطعام ، ولكنه لا يأكل ويقول لأمه (شيلي يا حيلة فقالت له يا ولدي لأى شيء لم تأكل وانت قلت أنك جيعان وما هي عادتك وأنت (أبو عياق مصر) وأنت قتلت الولاة وكبرشت الوزير فما بكيت) . . فيقص عليها قصته مع بيبرس فتوصيه بحق (المبرقة بالأنوار) . . والواقع ان مشهد لقاء بيبرس بعثمان مليء بالمواقف الفكهة منذ اللحظة الأولى . . فحين يسأل بيبرس السائس عقيرب سايس الأمير نجم الدين أن يبحث له عن سايس يخدمه يدور بينهما الحوار التالي ص ٢٢١ مجلد « ١ » . . (قال بيبرس : يا عقيرب أريد أن أسألك عن شيء . . فقال له عقيرب : ماهو يا سيدى ، فقال : أنا مرادى واحد سايس يكون يخدمنى مخصوص حتى اذا ركبت يكون دائما معى وأنا مرادى منك تعلمنى أين تباع السياس . . فقال له : أنتج سايس خشب والا سمك والاقزاز والا طين . . فقال له بيبرس : انه من بنى آدم فقال له عقيرب : بنى آدم يباعوا يا شلبى ، فتبسم بيبرس من كلامه وقال عقيرب ان بنى آدم خلقتهم الله تعالى لا يباع منهم الا العبيد والمهالك وانما السياس أحرار يا شلبى فضحك بيبرس من كلامه) والسخرية في الحوار هنا من أكبر الظواهر التي تميز سيرة الظاهر بيبرس عن غيرها من السير ، ولا يساويها في هذه الظاهرة الا سيرة على الزبيق ، ولعل هذا يعود بالدرجة الأولى الى أنها تكتب عن شخصيات مصرية . وهي فى

الأجزاء الساخرة تتحول الى أعمال يقتسم بطلونها أولاد البلد المصريين من الحسنية ، من سنياس وعطارين وخضرية وحمامين وحلوانية وأصحاب حرف ، ويخضع كاتب السيرة لحوارهم ومنطقهم ، فيمتليء حواراه بالسخرية والفكاهة اللفظية ذات الدلالة المرة الجارحة ، كما رأينا فى الحوار بين سايس ومملوك ، وحين يحاول بيبرس العثور على عثمان يعرف عنوانه فى حارة المراغة والقبر الطويل ، ولا يغفل كاتب السيرة هنا الفرصة فى العبث ببطله الأعجمى وسقط حوارى مصر ، فيسأل واحدا فى الطريق عن العنوان ص ٢٢٨ (قال بيبرس لرجل سائر فى الطريق ؟ يا أبى أين المراغة التى فيها القبر الطويل ؟ فقال له الرجل يا شلبى أنا ماليش قبر لأنى على قيد الحياة ولا لى قبر طويل ولا قصير . فقال له يا أبى هذا اسم حارة بتتباع سايس ، فقال له : يا سيدى انت لسانك تركى وأنا مالى معرفة بالتركى) . والواقع أن الحوار الساخر والفكاهة يمكن أن يدرس دراسة وافية فى هذه السيرة . وفى سيرة على الزبيق التى تحتشد به أيضا وسنحس أن موقف السخرية من المماليك والمغتصبين من الأجانب للحكم والثروة فى البلاد معلم أساسى ورئيسى للمحاور التى يقوم عليها هذا الحوار . كما أن نجاح هاتين السيرتين فى تعميق الشخصيات الجانبية واعطائها أبعادا انسانية واضحة تيسر للكاتب عناصر من الفكاهة لا تتوافر فى غيرها من سير البطولة الجسدية الخارقة . فهذه السير تدخل بأحداثها فى قلب الشعب نفسه ، وتعتمد البطولة فيها على الذكاء والحيلة أكثر مما تعتمد على القوة الجسدية الخارقة . فقد تعقد المجتمع وتشابك واصبحت بالتالى مهارات العقل أكثر بروزا فى البطولة من مهارات الجسد . والمهارات العسكرية ، ولهذا فنحن لا نجد البطل الجانبى فى السير المتأخرة نسبيا بطلا واحدا ، بل يتعدد الأبطال الجانبيون ويكثر ففي سيرة الظاهر بيبرس نجد الى حوار عثمان بن الحبل شخصية شيخة جمال الدين صاحب ملاعيب شيخة التى اشتهر أمرها بين جماهير الناس كدلالة على سعة الحيلة والذكاء ، وشيخة جمال الدين يتفوق على عثمان

بن الحبل من حيث القدرات ، فهو بارع فى التنكر واستعمال البنج والسموم وكذلك استعمال أدوات اللصوصية المختلفة التى برع فى استعمالها مشاديد الجبل ولصوصه وحين نصل الى سيرة على الزبيق فستصبح البطولة جامعة بين المهارة الجسدية وبين المهارة العقلية على السواء . اذ يصبح البطل على الزبيق هو الفارس وهو العيار فى شخص واحد ، وتصبح حيلة او مناصفه التى تضحك مصر كلها على عدوه صلاح الكلبى . وتجعل منه سخرية الناس ووليدة القدرة على الحرب والضرب ، ووليدة القدرة أيضا على الاحتيال البسارح بكل صوره وبكل فنونه ويستعمل البطل السيف والرمح تماما وبالمقدرة نفسها التى يستعمل بها حبال التسلق وأدوات التنكر والبنج والسموم ومعنى هذا ان البطولة لم تعد تمثل النموذج الأعلى للمجتمع ، أى الفارس ، وانما أصبحت تمثل ابن الشعب العادى الذى ينتقم لما يقع عليه من قهر وظلم على يد حكامه باستعمال ذكائه وحيلته . تحميه قلوب البسطاء من الناس من أصحاب الحرف والمهن الصغيرة ، ومما يجعل مهاراته من نوع المهارات الشعبية التى تروق عامة الناس ، والتى لابد ان يمتزج فيها عامل السخرية من العدو بعامل النصر عليه ومن هنا تكثر المواقف الفكاهة أو التى يمكن ان نسميها باسم المواقف الكوميديية . كما تكثر الشخصيات الخارجة عن المألوف أو الشديدة الخصوصية بحيث تصلح بحكم وجودها لاثارة السخرية أو الضحك أو خلق الموقف المرح فشخصية التركي المتغترس صلاح الكلبى فى على الزبيق ، أو الحمامى الأبله ، أو اليهودى أو المغربى الساحر فى السيرة نفسها ، وكذلك ظهور شخصيات جوان والبرتقش الجاسوسين الصليبيين فى الظاهر بيبرس ، أو شخصية عقبة شيخ الضلال القاضى المسلم فى الظاهر والجاسوس الصليبي فى الأعماق ، وكذلك شخصيات الحمام والخضرى والتربى فى الظاهر بيبرس ، كلها تعطى فرصة ضخمة لخلق المواقف المعقدة أو الحميمة التى تثير الفكاهة . وكذلك تزخر السير فى هذه المرحلة بالشخصيات الشريرة ذات الطابع الخلقى المميز كالأعور

والأعرج والمشوه كحفظهم بظاظا ، وعقرب في الظاهر بيبرس مثلا ، مما يتيح حركة أكبر لظهور عوامل السخرية أو الفكاهة العملية أو الموقفية الناضجة . وتبرز شخصية الملك الصالح أيوب ووزيره شاهين كزوجي يقدم لنا لونا جديدا وجادا في الفكاهة المستعملة في الظاهر بيبرس فالملك الصالح أيوب ولي من أولياء الله يعلم الغيب ، ويطلع على ما لا يعرفه أحد من بواطن الناس ، ولكنه لا يستطيع أن يكشف عن علمه الباطن والا ضاعت ولايته ، وكذلك وزيره شاهين زاهد عابد يماثله في تقواه وفي (وصوله) الى معرفة الغيب ، ويتم الحديث بينهما دائما (بالكناية) فحديثهما له ظاهري وهو ما يفهمه الناس من كلامهما ، وله باطن لا يفهمه الا هما معا ، ومن له مثل مكانتهما في العبادة والزهد ، وهذا يخلق في الحوار متناقضات تحدث الفكاهة اللفظية التي يجلبها العوام من أهل مصر كثيرا ، وخاصة اذا اقترنت باستعمال الأسماء المركبة ذات الطابع الفكاهي والتي يطلقونها على من يريدون السخرية منه كشواهي ذات الدواهي وزيطه نطاط الحيطه وأبو جوطه ودقمان ودقه وخنفس وهيضم وغزبه الجبله . . الى آخر هذه الكنى التي يولع بها اولاد البلد وتصبح في حد ذاتها رمزا ساخرا مثيرا للضحك على من يطلقونها عليه .

ونحن نحس أن السيرة الشعبية اهتمت بالمفارقة أقصى اهتمام . فليس كل ظاهر حقيقة لا جدال فيها . بل ربما يخفى الظاهر باطنا مناقضا له كل التناقض ، كما هو الحال في الملك الصالح ولي الله ووزيره شاهين . وكما هو الحال في عقبة قاضي القضاة ، الذي هو جاسوس الصليبيين . وكما هو الحال في شخصية أبو محمد البطال في سيرة ذات الهمة ، وهو الشخصية المتكررة في ألف ليلة وليلة تحت

اسم أبو محمد الكيلان الذي تقدمه السيرة في ص ١ « من الجزء السادس من ذات الهمة بقولها (وان الحصين بن ثعلبة السلمي كان له ولدا اسمه عبد الله ولقب بأبي محمد ، وكان والده قد كتبه في ديوان المجاهدين وكان له في كل سنة خمسمائة دينار ولكنه ما كان يحضر حرب ولا طعن ولا ضرب لأنه كثير الفزع والهلع زائد القذارة والكسل ، مقعد لا يقدر أن يقوم على قدميه ، وان أكل يكسل أن يحرك شفتيه ، يفزع من الماء اذا سرى ومن النور اذا ازدهر ، وكلما زقزق الفأر في الدار يهرب في ثياب أمه ويقول هذا من العمار ، ومن جملة كسله أنه اذا كان نصفه في الظل والنصف الآخر في الشمس وهو نائم يكسل أن يزحف من الشمس الى الظل وقد اقتصرنا في الكلام في وصفه والسلام) هذه الصورة الكاريكاتيرية لأبي محمد البطال تنقلب بعد حين قليل الى عكسها تماما فهذه الواجهة انما كانت تخفى ذكاء نادرا وقدرة على الحيلة تمكنه من التعلم من القاضي عقبة ومن سرقة كتاب ينبوع الحكمة الذي فيه علم اللغات والمسائل في كل العلوم ، وبه يتمكن من التغلب على القاضي عقبة وكشف سره آخر الأمر . وهذه المقدمة لا شك تليها عدة تقدمات تعتمد على الموقف الضاحك الساخر الذي يصور فيه الكاتب كسل أبي محمد وجبنه ثم بعد هذا تفوقه وسعة حيلته وشجاعة قلبه .

والواقع أن السير الشعبية مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الكوميدية المسرحية والروائية كما هي مليئة بالمقومات الكاملة للأعمال الدرامية فالفكاهة فيها كما قلنا تعتمد على الشخصيات والموقف والحوار ، وهي أيضا تتدرج من الطرافة البسيطة الى أن تصل الى الموقف الساخر المعقد شديد التعقيد الذي يمزج الفكاهة الساخرة المرة ، بالحس التراجمي الانساني المرفف .



مورفولوجيا الحكاية

تأليف : فلاديمير بروب

ترجمة : عبد الحميد حواس
سهير فهي

بين يدي الترجمة

• ما أشد حاجتنا للعودة الى الأصول

وتبرز هذه الحاجة ، فارضة نفسها مطلبا حياتيا ، في مناخ اضطربت فيه القيم
الخلقية والثقافية والعلمية ، بل والعقلية أيضا .

ففي مثل هذا المناخ ، تصبح العودة الى أصول الانجازات الفكرية والوقوف
عندنا ، درسا وتحليلا وتقويما ، ركيزة لاعلاء الوعي النقدي وتأسيسه ، وليس
للتحصيل المعرفي فحسب .

وكتاب « مورفولوجيا الحكاية » واحد من الانجازات الفكرية التي أسهمت في
صياغة نقلة جديدة في التكوين العقلي المعاصر ، ولا تقتصر قيمته على ما أضافه إلى
مجاله النوعي فحسب . ومن هنا أهمية عودتنا اليه قراءة ودرسا وتقويما .

لقد زاوج « مورفولوجيا الحكاية » بين مشروعين منهجين :

المشروع الأول : وكان بتشارك فيه طليعة فكرية من أوروبا الغربية ، في نهاية

القرن التاسع عشر ، كان يسعى الى دررس الظواهر الانسانية درسا منهجيا يرتكز على أسس صلبة تماثل فى صلابتها مناهج العلوم الطبيعية .

والمشروع الثانى : وكان يشترك فيه طليعة فكرية فى روسيا ما قبل الثورة اشتهر أعضاؤها فيما بعد باسم « الشكليون الروس » ، وكان يسعى الى الكشف عن الخصائص النوعية الفارقة لظواهر الابداع الثقافى والفنى خاصة . وكانت نقلتهم المنهجية هى تجنب التأملات والاسقاطات التى تحدث عن « النص » من الخارج ، والمضى رأسا نحو تلمس أدوات التحليل ووسائله التى تمكن من الكشف عن قوانين تكوين النص وصياغته من الداخل .

ويمكن خلف هذين المشروعين فكرة محورية تؤمن بقدرة العقل البشرى على مواصلة فحص ظواهر الوجود والكشف عن قوانين تكوينها وصيرورتها ، حتى أكثر تلك الظواهر مورانا ومراوغة مثل منتجات الابداع الشعرى . فمؤسسات البشر وابداعاتهم صدرت عن عقل مدرك واستشهدت غاية وحكمتها قواعد وأعراف وسنن ، ومن ثم فهى ظواهر قابلة لأن تخضع للدرس والتحليل المنهجى . ولكن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا لانجاز هذه المهمة هى ابتداء الوسائل المنهجية القادرة على التعامل مع الظاهرة من الداخل بفعالية دون تبسيط أو تشويه .

وهنا يبرز دور بروب واسهامه . فقد خطى خطوة منهجية كبرى مؤسسا للمستوى الدراسى الأول فى تحليل الظواهر الابداعية : المستوى المورفولوجى . وشأن العالم الحق لم يكتف بالدعوى النظرية ، بل مارسه مع واحدة من أكثر الظواهر الابداعية مورانا واستعصاء : الحكاية الشعبية . تلك الحكاية التى اعتبرت لزمن طويل شيئا لا قوام له ولا عيار ، وكثيرا ما وعمت بانها « خرافات عجائز » . وعندما اهتم البعض بدراستها تم تناولها فى اطار فرض الانطباعات والخواطر الفلسفية ، او التاريخية او الأيديولوجية ، عليها .

غير أن سوء القصد لاحق عمل بروب ، سواء فى بلاده أو عند انتقاله الى البلاد الأخرى ، وعوق حسن استيعاب منجزه وتميمته . لقد صدرت الطبعة الأولى من كتاب « مورفولوجيا الحكاية » سنة ١٩٢٨ ، فليقت غير قليل من العنت والمجاذب المدفوع بغوغائية فاشية ألحقت الكتاب بالحملة المشبوبة ضد الشكليات والشكليين . وإذا كان جهد الشكليين قد وجد امتداده - عملا وأشخاصا - فى حلقة براغ اللغوية ، ثم الامتداد بعد ذلك الى أوروبا الغربية وأمريكا ، فإن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » كان عليه الانتظار الى أن تمت ترجمته الى الانجليزية فى أواخر الخمسينيات ثم الى الفرنسية فى وسط الستينيات كما تمت ترجمة ايطالية أيضا قبيل ذلك بقليل . ولعلنا نذكر أن هذين العقدين كانا عصر البنيوية الزاهر ، فتم تعويم مورفولوجيا الحكاية فى هذا التوقيت ، مما جر العمل الى مسالك ونتائج أخرى .

أما فى الأفطار العربية ، فلم تتم ترجمة كاملة للكتاب ، وإن تناوله بعض نقاد الأدب المجددين بالإشارة ملحقين إياه بالتيار البنيوى ، وزاد بعض دارسى القص الشعبى نسبته الى ما سمي « المنهج المورفولوجى » ولقد سمعنا مرة عن ترجمة ظهرت فى المشرق العربى وأخرى فى مغربه ، وبحسنا طويلا عن كل منهما فلم نعر على ما يعجز بوجود أى منهما . وقد كان هذا أحد دواعى تأجيلنا نشر ترجمتنا هذه ، رغم شرونا فيها منذ السبعينيات ، ممتنين لمن « يعبر عنا هذا الكأس » . وكان من دواعى التأجيل أيضا ، محاولتنا الحصول على الأصل الروسى للكتاب فلم نتوفق حتى الآن . ومن ثم فقد وازنا بين الترجمة الانجليزية والفرنسية ، وهما المتاحيتن لدينا ، فوجدنا الترجمة الانجليزية تعتمد على طبعة الكتاب الأولى ، بينما اعتمدت الفرنسية على الطبعة الثانية

التي صدرت في ١٩٦٩ ، والتي راجعها المؤلف ونقدها . كما تبين لنا خلال العمل أن الترجمة الفرنسية أكثر تدقيقا ، وخاصة بالنسبة للمصطلحات . لذا اعتدنا الترجمة الفرنسية أصلا للترجمة العربية ، مع الاستئذارة بالترجمة الانجليزية . وبذا تعددت مراحل العمل ، ولكنها ، عموما ، قامت على البدء في نقل الترجمة الفرنسية بالاشتراك مع الأستاذة سهير فهدي ، ثم أجرى مراجعة لهذا النقل على الترجمة الانجليزية ، ومن ثم أقوم بالصياغة العربية ، ثم تعرض الصياغة العربية مع الأستاذة سهير على النص الفرنسي لتدقيقها والاطمئنان الى حسن أدائها . وعلى هذا فاني أتحمل مسؤولية الصياغة العربية وما قد يشوبها من قصور ، أرجو أن يتسع له صدر القارئ . كما أتعشم في مزيد من صبر القارئ وتأنيه في قراءة النص لمتابعة المؤلف الذي تتميز طريقته في التأليف بالتركيز والجدل .

عبد الحميد حواس

مقدمة المؤلف

للطبعة الثانية

« يجب الاقرار بمشروعية كون المورفولوجيا علما مستقلا تتكون مادته الأساسية من الأشياء التي لا تعالجها العلوم الأخرى الا عرضا وبشكل عابر ، فيقوم بتجميع ما هو مشتت في العلوم الأخرى ليصوغ وجهة نظر جديدة تمكن من فهم سهل وميسر لمواد الطبيعة . »

ان الظواهر التي تعنى بها المورفولوجيا ذوات دلالة كبيرة ، كما ان العمليات الذهنية التي بمساعدتها تتم المورفولوجيا المقارنة بين الظواهر هي عمليات مطابقة للقدرات الانسانية ومقبولة منها ، الى الحد الذي تصبح فيه أى محاولة - بهذا الصدد - حتى ولو أخفقت ، محاولة جامعة للشفع والجمال معا . »

جوته

على مجموع الحكايات ، بالمعنى الواسع للكلمة ، فان هذا الجزم قاطع ، في كل الأحوال ، بالنسبة لما يطلق عليه « الحكايات المدهشة » (**) ، أى الحكايات « بالمعنى الدقيق للكلمة » . وعلى هذه الحكايات ، فحسب ، يتوقف - كتابنا هذا .

والواقع ، أن الكتاب الحالي ليس الا الشمرة لعمل طويل كثير التدقيق . اذ أن مقارنات من هذا النوع تتطلب من الباحث قدرا من الصبر . وان كنا حاولنا أن نصوغ معالجتنا في صورة لا تجعل صبر القارئ في امتحان صعب ، وذلك بالتبسيط والاختصار كلما أمكن .

ومن ثم ، مر هذا العمل بأطوار ثلاثة .

الكلمة « مورفولوجيا » تعنى دراسة الأشكال (*) .

ففي علم النبات ، تشير « المورفولوجيا » الى دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر ثم علاقته بالكل ، أو بعبارة أخرى : درس بنيان هذا النبات .

أما بالنسبة للحكاية ، فما من أحد فكر في امكانية وجود مفهوم أو مصطلح « مورفولوجيا الحكاية » . مع أن فحص أشكال الحكاية الشعبية ، الفولكلورية ، ووضع القوانين التي تحكم بنيانها هي دراسة ممكنة - بالفعل - وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية . واذا جاز أن يكون الجزم بامكانية هذه الدراسة غير منطبق

التحول La Mitamorphose ، أى تبديات الحكاية La transformation • كما عرض جدولا مقارنة مطولة (لم يرد منها هنا الا عناوينها المذكورة فى الثبت) • وقد كان العمل كله مسبقا بنبذة منهجية أكثر صرامة • ذلك أننا لم نكن نرمى الى تقديم دراسة فى بنية الحكاية المورفولوجى فحسب ، بل سعيانا - أيضا - الى درس بنائها المنطقى الخاص ، الأمر الذى يرسى أسس درس الحكاية درسا تاريخيا •

وعموما ، كان العرض أكثر تفصيلا • والعوامل التى بدت هنا مفردة كانت موضع فحوص ومقارنات موسعة • وعملية عزل العوامل هذه هى محور العمل كله وعلى أساسها تتحدد نتائجه •

وعلى أى الأحوال ، فإن القارئ المتمرس سيكون قادرا على أن يكمل بنفسه هذا العمل المصغر •

وتتميز هذه الطبعة الثانية للكتاب عن طبعته الأولى بعدد من التصويبات ، وبعرض أكثر تفصيلا لبعض الأجزاء • وقد حذفت من القوائم البيبلوغرافية المراجع غير الوافية أو التى صارت قديمة • كما كتبت مصادر مجموعة أفانا سيفف (***)) وفقا للطبعة السوفيتية التى جددت الطبعة السابقة على الثورة •

فى البداية ، كان تقصيا موسعا ، مع عدد كبير من الجداول والرسوم التخطيطية والتحليلات • ولكن ، تبين استحالة نشر عمل من هذا القبيل • فقد كانت ضخامة حجمه كافية للحاجام عن نشره ، ان لم يكن لأى سبب آخر • فاتجهنا الى اختزاله واضعين فى الاعتبار أن يكون فى أصغر حجم مع الاحتفاظ بأكبر محتوى • بيد أن عرضا مختصرا ومضغوطا بهذه الصورة صار بعيدا عن متناول القارئ غير المتخصص ، إذ أنه أصبح أشبه بالأجرومية أو بمرجع فى الهارمونية • لذا تعين تعديل صورة العرض وتبسيطه •

ومن المعلوم أنه توجد أشياء لا يمكن أن تقدم فى صورة مبسطة • ومازال العمل الحالى يحوى بعضا من هذه الأشياء • الا أنه يخيل الى أن العمل فى صورته الحالية قد أصبح ميسرا لكل شغوف بالحكايات ، راغب فى أن يتبعنا فى متاهة تنوع سيظهر - فى النهاية - وحدة مذهشة •

لقد اضطررنا الى التخلي عن أشياء كثيرة - قد يقدرها المتخصص - حتى نتمكن من تقديم عرض أكثر اختصارا وأوفر حيوية • فقد كان هذا العمل - فى صورته الأولى - يحوى - الى جانب الأقسام التى سنراها فيما بعد ، تحريبا فى المجال الغنى لصفات الشخصيات الفاعلة acteurs : أى الشخصيات بوصفها شخصيات وليست كأشخاص) : فعالج بالتفصيل مسائل

الفصل الأول

تاريخ المشكلة

« فى المرحلة الراهنة ، يكتسب تاريخ العلم باستهوار مظهرا بالغ الأهمية •
اننا ، بالطبع ، نقدر أسلافنا ونعترف الى حد ما بالخدمات التى أدوها • وان كان لا أحد يود أن يعتبرهم شهداء ، تشدهم المواقف الخطرة ، ولتى كانت أحيانا بلا مخرج ، بدافع لا يقاوم •
ومع هذا كله ، فانا نلاحظ دائما جدية لدى الأسلاف الذين وضعوا أسس حياتنا ، أكثر مما لدى الأخلاف ، الذين يبدون هذا الارث • »

جوه

بيبلوغرافيته المظهر التالى : كان نشر النصوص نفسها هو الغالب ، كما كان هناك عدد من الأعمال التى تتناول مسألة بعينها ، أما الأعمال التى

حتى نهاية الثلث الأول من قرننا هذا ، لم تكن قائمة المنشورات العلمية المخصصة للحكاية كثيرة الغنى • فضلا عن قلة المنشور ، اتخذت

تتناول الحكاية فى عمومها فقد كانت نادرة . وما نشر من هذه الأعمال ذات السمة العابرة كان له طابع الهوية الفلسفية فى أغلب الحالات وتنقسمه الدقة العلمية . وتذكرنا تلك الأعمال بأعمال فلاسفة الطبيعة الموسوعيين فى القرن الماضى ، بينما نحن فى حاجة الى ملاحظات وتحليلات ونتائج محددة . وقد شخص الأستاذ م . سبرانسكى هذا الوضع قائلا :

« بدون الاستقرار على نتائج تم التحقق منها ، فإن الاثنوجرافيا ستظل تتابع فحوصها واضعة فى الاعتبار أن المادة التى تم جمعها حتى الآن لا تزال غير كافية لاقامة تعميم . ولهذا ، فإن العلم يعود مرة أخرى الى تجميع المادة وتقويمها سعيا لافادة الأجيال المقبلة . أما ما هى النتائج التعميمية التى سيتم التوصل إليها ؟ ومتى نصبح فى حالة قدرة على إنجازها ؟ فذلك مازال غير معروف » (١) .

لم هذا العجز ؟ ولم هذا الطريق المسدود الذى سلكته دراسات الحكاية طوال العشرينيات؟

ان عدم كفاية المادة هو المتهم من وجهة نظر سبرانسكى . غير أن سنوات كثيرة قد مرت منذ كتابته لهذه السطور .

وخلال تلك الفترة ظهر عمل بولته وبولفكا الرئيسى المعنون : «ملاحظات على حكايات الأخوين جريم » (٢) . وكان ينبع كل حكاية فى هذه المجموعة تنويعات Variantes عليها جمعت من أنحاء العالم . وينتهى المجلد الأخير ببيلوغرافيا تسرد المصادر ، أى قائمة بكل مجاميع الحكايات والأعمال الأخرى التى تحتوى على حكايات ، والتى عرفها المؤلفان . وتحتوى هذه القائمة تقريبا على ١٢٠٠ عنوانا . حقا أن المرء يجد بينها نصوصا ضئيلة ليست ذات أهمية كبيرة ، إلا أنه يجد أيضا ، على النقيض ، مجاميع ضخمة مثل ألف ليلة وليلة أو مجموعة أفاناسييف التى تحوى حوالى ستمائة نص .

غير أن ما ورد فى هذه القائمة ليس كل ما هو موجود . إذ لم ينشر بعد عدد هائل من الحكايات ، بل ولم يجر حصر جانب كبير منها . ولازالت هذه النصوص موزعة فى أرشيفات مؤسسات مختلفة وفى مجموعات خاصة لدى

أفراد . وان كان بعض هذه المجموعات قد يكون متاحا للمتخصصين . وعن هذا الطريق يمكن توسيع مادة بولته وبولفكا فى بعض الحالات الخاصة . لكن ، إذا كان الحال على هذا النحو ، هل يمكننا حصر العدد الإجمالى للحكايات التى تحت أيدينا ؟ وهل يوجد من الباحثين من يسيطر بالقدر الكافى على المادة ، ولو المطبوع منها ؟

فى ظل هذه الظروف لا يصح أبدا القول بأن « المادة المجموعة لا زالت غير كافية » .

وبالفعل ، المشكلة ليست فى كمية المادة ، وإنما المشكلة فى مناهج الدراسة .

فى الوقت الذى تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ، ومنهجية تتحسن بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا من كل هذا . وذلك لأن تنوع المادة التى تكون الحكايات وتعدد أشكالها ذات الغنى التصويرى يجعلان الوصول الى الوضوح والدقة عند طرح المشاكل وحلها لا يتأتى دون صعوبات كبيرة .

مهما يكن من أمر ، فالعمل الذى نقدمه هنا لايسعى الى تقديم عرض تأريخى يتتبع دراسات الحكاية . فهذا غير ممكن تحقيقه فى فصل قصير تمهيدى . فضلا عن أنه غير ضرورى طالما أن هذا التأريخ قد عولج أكثر من مرة . ولكننا ، سنحاول - فحسب - أن نلقى ضوءا نقديا على الاجتهادات التى جرت سعيا نحو حل مشكلات أساسية بعينها ، وأن ننفذ بالقارئ مارين عبر الميدان غير المحدود الذى أنتجته هذه المشكلات .

وما من شك فى أنه يمكن دراسة الظواهر والأشياء التى حولنا من حيث تركيبها وبنائها ، ومن حيث أصولها ، أو من حيث العمليات والتحويلات التى تخضع لها . كما أن هناك - أيضا - بديهية أخرى لا تحتاج لآى برهان : لا يمكن الكلام عن أصل ظاهرة ، أيا كانت ، قبل وصف هذه الظاهرة .

غير أن درس الحكاية كان يجرى من منظور توليدى Génétique ، وفى أغلب الحالات كان ذلك يتم دون أدنى محاولة لوصف منظم سابق على العمل .

على سبيل المثال : يصنف أفانا سيفف
حكاية الصياد والسّمكة الصغيرة بين حكايات
الحيوانات . هل هو على صواب فى هذا أم لا ؟
ولو كان مخطئا ، فلماذا ؟ اننا سنرى - فيما بعد -
أن الحكايات تعزو بسهولة كبيرة الأفعال نفسها
للشجر وللأشياء وللحيوانات . وتصدق هذه
القاعدة خصوصا على ما يسمى الحكايات المدهشة
وان كانت موجودة أيضا فى الحكايات الأخرى .
وأحد أكثر الأمثلة شهرة فى هذا الصدد ، حكاية
تقسيم الحصاد (« أنا ، ميشا : سأخذ أعالي سيقان
القمح ، وأنت : ستأخذ الجذور ») . ففى روسيا
الذى يخدع هو الدب ، أما فى الغرب فيكون هو
الشیطان . نتيجة لهذا ، لو أضيفت لهذه الحكاية
تنويعاتها الغريبة ، ستستبعد - دفعة واحدة -
من حكايات الحيوانات . أين يجب وضعها إذن ؟
من الواضح أنها ليست قصة طبائع ، اذ وفق أى
طبيعة يقسم الحصاد بهذه الطريقة ؟ ولكنها -
أيضا - ليست حكاية يدخلها المدهش . ان هذه
الحكاية - إذن - لا تجد لها مكانا فى التصنيف
المقترح .

غير أنا سنثبت أيضا من أن هذا التصنيف
صحيح من حيث الأساس . رغم أن أولئك المؤلفين
تركوا القياد لحسهم كما أن الكلمات التى
استخدموها لم تتطابق مع ما أحسوا به . وأشك أن
يخطئ أحد بوضع حكاية العصفور النارى أو حكاية
الذئب الرمادى بين حكايات الحيوانات . كما يظهر
لنا بوضوح - أيضا - أن أفانا سيفف قد أخطأ
فيما يتعلق بحكاية السمكة الذهبية .

ولكن ذلك - كما نرى - ليس ناشئا عن أن
الحيوانات موجودة أو غير موجودة فى الحكايات ،
وانما بسبب أن الحكايات المدهشة تملك بنيانا
خاصا بها ، نشعر به فى التو ، يحدد هذه الفئة
من الحكايات ، حتى ولو لم نعيه .

ان كل باحث يعلن عن اجراء تصنيف وفقا
للمخطط المقترح Le Schéma Propose السابق
انما يقوم فعليا بالعمل بطريقة مغايرة . ولأنه
يناقض نفسه لذا فان ما يعمل عليه يصبح صحيحا .

فاذا كان هذا هو الحال ، وطالما أن التقسيم
يتأسس بدون وعى على بنیان الحكاية ، الذى لم
يدرس بعد ، بل ولم يعرف ، إذن يجب أن يعاد

ولن نتناول هنا الحكايات من الوجهة
التاريخية ، وانما سنقصر المعالجة على وصفها .
ذلك أن الحديث عن تخلق الحكاية ومنشئها دون
اعطاء انتباه خاص لمسألة الوصف - كما حدث
من قبل - هو حديث لا جدوى منه تماما . فمن
البديهي أنه يجب معرفة ما هى الحكاية قبل
توضيح مسألة أصل الحكاية .

وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ،
ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على
الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن
نعمد الى تقسيم مادتها الى أجزاء كثيرة ، أى أن
نصنف هذه المادة (Le corpus) .

والصنيف الدقيق من أولى خطوات الوصف العملى .

وعلى دقة التصنيف تتوقف دقة الدراسة
المرتبة عليه . وبما أن التصنيف له مكانه فى
أساس كل دراسة ، لذا يجب أن يكون هو نفسه
نتيجة فحص تمهيدى متعمق . بيد أن النقيض
تماما هو ما يمكن أن نلاحظه : اذ يبدأ أغلب
الباحثين بالتصنيف ، محققين اياه من الخارج فى
جسم المادة ، فى حين أن التصنيف يتطلب أن
يستخلص من داخل المادة .

وسنرى - أيضا - فيما بعد ، أن كثيرا من
تصنيفات المصنفين تفتقد أبسط قواعد التقسيم .
وفى هذا نجد أحد أسباب الطريق المسدود الذى
تحدث عنه سبرانسكى .

ولنقف عند بعض الشواهد .

ان التقسيم الأكثر اعتيادا للحكايات هو
تقسيمها الى :

حكايات مدهشة وحكايات الطبائع de mœurs
وحكايات الحيوانات (٣) . للوهلة الأولى ، يبدو
التقسيم مضبوطا . ولكن ، سواء رضينا أم لم
نرض ، سيثار سؤال : ألا تحتوى حكايات
الحيوانات على عنصر مدهش ، بل أحيانا بمقياس
كبير جدا ؟ وعلى العكس ، ألا تلعب الحيوانات
دورا مهما جدا فى الحكايات المدهشة ؟

هل يمكن اعتبار هذه المحددات دقيقة بالقدر
الكافى ؟

النظر فى تصنيف الحكايات كلية . اذ يجب أن يبين التصنيف نسقا من العلامات المتعلقة بالشكل والبنيان ، كما هو الحال فى العلوم الأخرى . ولكى يتم ذلك يجب التحرى عن هذه العلامات .

ولكن ، يبدو أننا تسرعنا بعض الشيء . فالوضع الذى وصفناه ظل مبهما حتى اليوم . ولم تؤد المحاولات الجديدة بالفعل لآى تحسن . فعلى سبيل المثال ، اقترح فونت ، فى عمله الشهير عن سيكلوجية الشعوب (٤) ، التقسيم التالى :

١ - حكايات خرافية ميثولوجية
Mythologische Fabelmarchen

٢ - حكايات مدهشة خالصة
Reine Zaubermaerchen

٣ - حكايات وخرافات بيولوجية
Biologische Marchen und Fabeln

٤ - خرافات حيوانات خالصة
Reine Tierfabeln

٥ - حكايات المنشأ
Abstammungs marchen

٦ - حكايات وخرافات مرحة
Scherzmaerchen und scherzfablen

٧ - خرافات أخلاقية
Moralische Fabeln

هذا التصنيف أكثر غنى من سابقه ، وإن كان - بدوره - يثير أيضا بعض الاعتراضات . فالخرافة (المصطلح الذى وسم به خمسة أقسام من سبعة) فئة شكلية . وليس واضحا ما الذى يرمى اليه فونت من هذا الاستعمال . أما كلمة « مرحة » فغير مقبولة اطلاقا ، طالما أن الحكاية نفسها يمكن أن تعالج بطريقة تظهرها بطولية أو بأخرى تظهرها فكاهية . ولنا - أيضا - أن نتساءل عن الفرق بين « خرافات حيوانات خالصة » و « خرافات أخلاقية » . على أى أساس تكون « الخرافات الخالصة » ليست « أخلاقية » ، والعكس بالعكس ؟

إن التصنيفين اللذين ناقشناهما يعالجان تصنيف الحكايات بتقسيمها الى بعض الفئات ، إلا أنه يوجد أيضا تصنيف للحكايات وفق موضوعاتها (Les Sujets) .

وإذا كانت قد واجهتنا صعاب فيما يخص التقسيم الى فئات ، فانا نجد أنفسنا فى تشوش

كامل عند التقسيم على أساس الموضوعات . ولن أتطرق للحديث عن الموضوع ، ذلك المفهوم المركب غير المحدد ، والذي إما أن يمتدح أو يهانه كل مؤلف حسب هواه . واستبق السياق قليلا للقول بأن تقسيم الحكايات المدهشة وفق الموضوع غير ممكن اطلاقا مبدئيا . لذا يتحتم مراجعة هذا التقسيم مثلما يتوجب مراجعة التقسيم وفق الفئات .

إن الحكايات تمتلك سمة خاصة بها وهى : أن الأجزاء المكونة للحكاية يمكن أن تنتقل دون أى تغيير الى حكاية أخرى . وسندرس قانون الانتقال هذا بشكل أكثر تفصيلا فيما بعد . وإنما سنقتصر هنا على الإشارة الى أن بابا ياجا ساحر فى الحكايات الروسية Babo jaga ، على سبيل المثال ، قد تصادفنا فى أكثر الحكايات اختلافا ، أو فى أكثر الموضوعات تنوعا .

وتعد سمة الانتقال خاصية مميزة للحكاية الشعبية . غير أنه ، فى الوقت نفسه ورغم هذه الخاصية ، يتحدد الموضوع عادة على النحو التالى : يؤخذ أى جزء من الحكاية (غالبا بالصدفة أو مما تقع عليه العين) ثم ينظر فى المسألة ، ومن ثم تلعب اللعبة . وعليه سنجد أن حكاية يوجد بها صراع ضد اثنين ستسمى « الصراع ضد الاثنين » ، وحكاية يتدخل فيها كوشتشى (koscéj Kochtchei) ستسمى « كوشتشى » وهلمجرا ولكن ، لننذكر أن ليس هناك أى مبدأ يسود اختيار العناصر المحددة . وبما أن قانون الانتقال يشتغل فمن المحتتم - منطقيا - أن يصبح الخلط كاملا ، أو اذا شئنا كلاما أكثر دقة : نحن بإزاء تقسيم متداخل . وتصنيف - بهذه الصفة - يغير دائما من طبيعة المادة موضوع الدرس . وتصنيف أيضا الى هذا ، أن المبدأ الأساسى للتقسيم لن يكون مطبقا الى النهاية ، وهكذا فإن إحدى قواعد المنطق الأولية تنتهك مرة أخرى . ولأزال هذا الوضع سائدا حتى اليوم .

وقد يصور هذا الوضع - الذى ذكرناه - المثالان التاليان : فى سنة ١٩٢٤ ظهر كتاب مخصص للحكاية للأستاذ الأوديسى فولكوف (٥) . ويعلم فولكوف ، فى أولى صفحات كتابه ، أنه يمكن أن يكون للحكاية المدهشة خمسة عشر موضوعا ، هى كما يلي :

- ١ - الابرياء المطاردون
- ٢ - البطل بسيط العقل
- ٣ - الاخوة الثلاثة
- ٤ - البطل يصارع التنين
- ٥ - البحث عن عروس
- ٦ - العذراء الحكيمة
- ٧ - ضحية العمل السحري
- ٨ - صاحب الطلسم
- ٩ - مالك الأدوات السحرية
- ١٠ - المرأة الخائنة ، الخ

ولكنه لم يقل لنا كيف حدد هذه الموضوعات الخمسة عشر . واذا فحصنا أساس التقسيم سنلاحظ التالي :

القسم الفرعى الأول معرف عن طريق العقدة (وسنوضح فيما بعد ماذا نعنى بالعقدة) . أما القسم الثانى فمعرف بطابع الشخصية ، والثالث بعدد الأبطال ، والرابع بلحظة فى مسار الحدث (L'action) الخ . اذن ، لا يوجد أى مبدأ يحكم التقسيم . ينتج عن هذا تشوش حقيقى . أليست هناك حكايات يرحل فيها ثلاثة اخوة (القسم الفرعى الثالث) بحثا عن عرائس (القسم الفرعى الخامس) ؟ ألا يستعمل أبدا صاحب طلسم هذا الطلسم فى عقاب زوجته الخائنة ؟ يحق لنا أن نقول - اذن - أن هذا التصنيف ليس تصنيفا علميا بالمعنى الدقيق للكلمة . انه ليس أكثر من فهرس اتفاقى ، مشكوك فى قيمته الى أقصى حد . هل يمكن أن يقارن ، حتى من بعيد ، مثل هذا التصنيف بتصنيف النبات أو الحيوان ؟ هذان التصنيفان اللذان لم يوضعا بناء على نظرة عجل الى مظهر المادة ، وانما وضعا بعد دراسة قبلية ومحكمة وطويلة على المادة .

وبما أننا قد مسسنا مسألة التصنيف وفقا للموضوعات لا يمكننا أن نمر صامتين على فهرس أنتى - أرنى للحكايات (٦) . وأرنى أحد مؤسسى ما سعى بالمدرسة الفنلندية . وليس هنا مجال ابداء رأينا فى هذا الاتجاه . ونشير فحسب الى أنه يوجد بين المنشورات العلمية لهذا الاتجاه عدد مهم نسبيا من المقالات والملاحظات على تنويعات

هذا الموضوع أو ذاك . وترد هذه التنويعات أحيانا من أقل المصادر توقعا . وهكذا ، تراكت كمية ضخمة من التنويعات ، لم تكن موضع دراسة منظمة وقد انصب اهتمام المدرسة الفنلندية على انجاز هذه الدراسة . ومن ثم ، قام ممثلوها بجمع التنويعات الغصة بكل موضوع من أنحاء العالم ومقارنتها ، ثم يرتبون المادة جغرافيا واثنوجرافيا وفقا لنسق مصاغ من قبل ، ويستخلصون النتائج - بعد ذلك - حول الهيكل الأساسى للموضوعات وحول انتشار تلك الموضوعات وأصولها .

غير أن هذا الاجراء يدعو عددا من الانتقادات . فكما سنرى فيما بعد ، فإن الموضوعات (وخصوصا موضوعات الحكايات المدهشة) ترتبط ببعضها بعلاقات وثيقة . ولا يمكن الجزم أين ينتهى موضوع بتنويعاته وأين يبدأ آخر ، الا بعد دراسة متعمقة لموضوعات الحكايات وتحديد مضبوط للمبدأ الذى يحكم انتخاب الموضوعات والتنويعات . وهى شروط غير متوفرة . فضلا عن أنه لم يؤخذ فى الاعتبار انتقال العناصر . ذلك أن أعمال هذه المدرسة تأسست على مقدمة غير مدركة ، وهى أن أى موضوع هو كل عضوى يمكن فكه من كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على حدة .

بالطبع ، ليس التقسيم الموضوعى الكامل للموضوعات واختيار التنويعات بالشئ السهل . فإن موضوعات الحكايات ترتبط ارتباطا وثيقا - بعضها ببعض - وتشابك فيما بينها الى درجة تجعل هذه المسألة تتطلب معالجة خاصة قبل التصدى لتقسيم الموضوعات .

وما لم تتم هذه المعالجة فإن الأمر يظل متروكا لذوق الباحث ، وسيظل التقسيم الموضوعى لموضوعات الحكايات ، بمنتهى البساطة ، غير ممكن .

ولنقف عند مثال . يورد بولته وبولفكا حكاية أفانا سييف المعنونة «بابا ياجا» (١٠٢) (٧) ثم يتبعها باحالات الى مجموعة متنوعة من الحكايات تتعلق بالموضوع نفسه . وقد ضمت كل التنويعات الروسية المعروفة فى تلك الفترة ، حتى التنويعات التى استبدلت فيها بابا ياجا بالتنين أو بالفيران . الا أن حكاية موروزكو غير موجودة ،

الحيوان ليس معترفا بها كحكايات بالمعنى الدقيق) . وتتساءل - أيضا - عما إذا كان لدينا دراسة دقيقة لمفهوم « نوادر » تسمح باستخدامه باطمئنان ؟ (مثله مثل مصطلح « خرافات » عند فونت) .

ولن ندخل في تفاصيل هذا التصنيف وسنكتفى بالوقوف عند الحكايات المدهشة التي تكون فئة فرعية . ونلاحظ - بالمناسبة - أن ادخال مبدأ التقسيم الى فئات فرعية هو من فضائل آرني ، لأن التقسيم الى أنواع وأجناس وأجناس فرعية (genre, espèce, sous es pece) لم يدرس من قبل .

تنقسم الحكايات المدهشة - حسب آرني - الى الفئات التالية :

- ١ - العدو السحري
- ٢ - الزوج السحري (أو الزوجة)
- ٣ - المهمة السحرية
- ٤ - المساعد السحري
- ٥ - الشيء السحري
- ٦ - القوة أو المعرفة السحرية
- ٧ - عناصر أخرى سحرية

وبخصوص هذا التصنيف ، يمكن إعادة الانتقادات التي أخذت على تصنيف فولكوف كلمة بكلمة تقريبا . ما العمل ، مثلا ، في الحكايات التي تتم فيها المهمة السحرية بفضل مساعد سحري ، وهو أمر ملحوظ بوفرة ؟ وماذا عن تلك الحكايات التي تكون فيها الزوجة السحرية هي بالفعل مساعد سحري ؟

الحق أن آرني لم يحاول أن يضع تصنيفا علميا تاما - ان فهرسه مفيد كعمل مرجعي ، وبصفته هذه فهو ذو أهمية عملية كبيرة . ولكنه ، من ناحية أخرى ، له مخاطره . فهو يعطي أفكارا خاطئة عن الأساسيات . فالواقع ، ان تقسيما محددا للحكايات وفقا لطرز تقسيم غير موجود ، ويبدو كل مرة عملا من أعمال الخيال . وإذا كانت الطرز موجودة ، فإنها ليست موجودة في المستوى الذي وضعها فيه آرني . وانما توجد الطرز على مستوى الخصائص الهيكلية للحكايات المتشابهة ، وسنعود للحديث عن ذلك فيما بعد .

فلماذا ؟ اذ أن في هذه الحكاية - أيضا - نجد أن بنت الزوج المطرودة من البيت تعود اليه محملة بالهدايا ، وبالمثل تتسبب هذه الأحداث في ارسال البنت وعقابها . وأكثر من هذا : فان كلا من موروزكو (Morozko) والسيدة هوللة (Frau Holle) تمثيل لفصل الشتاء ، غير أن التشخيص في الحكاية الألمانية تشخيص نسائي ، بينما هو في الحكاية الروسية تشخيص رجولي . ومن الواضح أن حكاية موروزكو فرضت نفسها ، بقوتها وحيويتها الفنية وثبتت نفسها نمطا خاصا للحكاية المتميزة ، بوصفها موضوعا مستقلا يمكن أن يكون له تنويعاته الخاصة .

من هذا المثال ، نلاحظ أنه لا يوجد معيار موضوعي لاجراء فصل بين موضوعين . فحيث يرى باحث موضوعا جديدا قد يراه آخر تنويعا عليه ، والعكس بالعكس . وفي هذا الصدد لم نقدم الا مثالا بسيطا جدا ، ولكن الصعوبات ستتضاعف بازدياد حجم المادة واتساعها .

وأيا كانت المناهج التي استعملتها هذه المدرسة فإنها تتطلب - بداية - اعداد قائمة بموضوعات الحكايات . وهذه هي المهمة التي أنجزها آرني . وقد دخلت هذه القائمة في الاستعمال الدولي ، وقدمت خدمة كبيرة في مجال درس الحكاية . وبفضل فهرس آرني أمكن ترقيم الحكايات . فقد أطلق آرني على الموضوعات طرزا ، وأعطى كل طراز رقما . وبذا أصبح في المتناول أن يكون للحكايات علامات مختصرة متفق عليها (بالاحالة الى رقم الفهرس) .

بيد أن الفهرس ، الى جانب هذه المميزات ، يحوى - أيضا - عددا كبيرا من الأخطاء الخطيرة : فهو - من حيث التصنيف - لم ينج من المثالب التي وقع فيها فولكوف . فالتقسيمات الأساسية لديه على النحو التالي :

- ١ - حكايات الحيوان
- ٢ - حكايات بالمعنى الدقيق
- ٣ - النوادر (Anecdotes)

ومن السهل أن نتعرف على الجهد السابق في هذا التقديم الجديد . (من الغريب أن حكايات

وها هي معالم صورة هذا المجال كما تبدو أمام ناظرينا :

في أكثر الأحيان ، لا يشغل الباحثون ، في مقاربتهم لمشاكل الوصف ، أنفسهم بالتصنيف (فيسيلوفسكى) .

وعلى الجانب الآخر ، أولئك الذين توفروا على التصنيف لا يصفون الحكايات بالتفصيل دائما ، بل يكتفون بدراسة بعض وجوهها (فونت) .

وإذا اهتم باحث بكلا الجانبين ، فإن التصنيف لا يتبع الوصف ، وإنما الوصف هو الذى يجرى وفق خطة تصنيف تمت مسبقا .

ان فيسيلوفسكى لم يذكر الا أشياء طفيفة بالنسبة لوصف الحكايات . ولكن ما ذكره له أهميته البالغة . فقد كان فيسيلوفسكى يرى أن وراء تكوين الموضوع (Le sujet) مركب من الموتيفات (٩) . وأنه من الممكن لموتيف أن يدخل فى تركيب موضوعات مختلفة . (« الموضوع هو سلسلة من الموتيفات . وقد ينمو الموتيف فيصبح موضوعا » . « تتباين الموضوعات : قد تقتحم موتيفات بعينها بعض الموضوعات . أو قد ينضم بعض الموضوعات مع بعض آخر » . « أعنى بكلمة موضوع تيمة (Thème) تتحرك فيها - دخولا وخروجا - مواقف متنوعة ، أى موتيفات ») . فبالنسبة لفيسيلوفسكى : الموتيف هو الأولى والموضوع هو الثانوى ، والموضوع - عنده - عمل من أعمال الدمج الإبداعي .

لذا ، أصبح من الضروري أن يتوجه البحث نحو درس الحكايات وفق الموتيفات قبل كل شيء ، وليس تبعا للموضوعات .

ولو كانت دراسات الحكاية اتبعت وصية فيسيلوفسكى التى تدعو الى وجوب « فصل مسألة الموتيفات عن مسألة الموضوعات » (التشديد لفيسيلوفسكى) ، لاختفت نقاط غامضة كثيرة (١٠) .

غير أن تعاليم فيسيلوفسكى ، بخصوص الموتيفات والموضوعات ، لا تمثل الا مبدءا عاما . فالتفسير المحدد الذى أعطاه لاصطلاح موتيف لم يعد مقبولا فى الاستخدام الآن . لقد كان الموتيف ،

ويترتب على تداخل الموضوعات ، وعدم إمكانية وضع الحد بينها بطريقة موضوعية خالصة ، النتيجة التالية : عندما يريد المرء ارجاع نص الى هذا الطراز أو ذاك فإنه - فى الغالب - لا يعرف أى الأرقام يختار . ان التراسل بين طراز ما ونص مرقوم ، فى أغلب الأحيان ، تقريبي . ومن بين الحكايات الخمس وعشرين ومائة المثبتة فى مجموعة نيكيفوروف توجد خمس وعشرون (أى ٢٠٪) لا تحمل أرقاما الا بالتقريب والانفق ، ويشير اليها المؤلف واضعا الأرقام بين قوسين (٨) . فكيف يكون الحال اذا أرجع باحثون متعددون الحكاية نفسها الى طرز مختلفة ؟

ومن ناحية أخرى ، طالما أن الطرز تتحدد بوجود حدث بارز ، وليس على أساس بنیان الحكايات ، وبما أن الحكاية يمكن أن تتضمن العديد من هذه الأحداث ، إذن فصل من هذا الى أنه يجب نسبة الحكاية نفسها الى طرز متعددة فى آن واحد (بلغت خمسة طرز فى إحدى الحكايات) ، وهذا لا يعنى بتاتا أن النص المقدم يتألف من خمسة موضوعات . ان اجراء محسدا مثل هذا ، فى الحقيقة ، ليس الا تحديدا وفقا للأجزاء المكونة . وقد خرج آرنى على مبادئه ، بالنسبة لمجموعة من الحكايات ، اذ نراه ، بطريقة غير منتظرة وغير متسقة بعض الشيء ، يقفر من التقسيم حسب الموضوعات الى التقسيم حسب الموتيفات . وبهذه الطريقة حدد احدى الفئات الفرعية وهى المجموعة التى أطلق عليها « الشيطان الغبى » . وعدم الاتساق هذا يمثل مرة أخرى الطريق السليم الذى يقود اليه الحس . وسنحاول فيما بعد أن نبين أن دراسة أصغر الأجزاء المكونة هى خير طرق البحث .

من كل هذا ، نرى أن تصنيف الحكايات لم يذهب بعيدا . علما بأن التصنيف هو أولى مراحل البحث وأهمها . ولنتذكر أهمية أول تصنيف علمي قام به « لينيه » بالنسبة لعلم النبات . ذلك أن علمنا لا زال فى المرحلة السابقة على « لينيه » .

ولنتنقل الآن الى مجال آخر بالغ الأهمية فى درس الحكايات ، ألا وهو وصف الحكايات وصفا مدققا .

فأطلق كلمة العناصر (éléments) على القيم الثابتة الأساسية ، ورمز لها بالحرف الاغريقي أوميغا • ورمز للقيم الأخرى المتغيرة بالأحرف اللاتينية • وعلى ذلك يكون تخطيط حكاية على النحو التالي :

$$w + a + b + c$$

ويكون تخطيط حكاية أخرى

$$w + a + b + c + n$$

وتخطيط آخر أيضا

$$w + L + m + n$$

وهكذا على هذا النحو • ولكن ، هذه الفكرة السليمة من حيث المبدأ تصطدم باستحالة تقديم تعريف دقيق مضبوط لهذه الأوميغا •

وظلت عناصر بيديه دون بيان ، هي وما تمثله موضوعيا ، ولا نعرف كيف يتم استخلاصها •

على العموم ، لم تشغل المشاكل التي طرحها وصف الحكاية الا القليل من الاهتمام ، تفضيلا للتعامل مع الحكاية باعتبارها كلا متحققا معطى • وبالرغم من أن الحديث يجرى منذ زمن طويل عن أشكال الحكاية فإن فكرة ضرورة الوصف الدقيق لم تأخذ في الانتشار الا في أيامنا • والواقع ، أنه في الوقت الذي تم فيه وصف المعادن والنباتات والحيوانات (وقد وصفت بدقة وقسمت الى رتب وفقا لبنياتها) ، كما تم - أيضا - وصف سلسلة من الأنواع الأدبية (الخرافة ، القصائد الغنائية ، الدراما • الخ) ، مازال درس الحكاية يتم دون وصف • وكان الدرس التوليدي للحكاية دون توقف عند أشكالها ، يبلغ أحيانا حد السخف ، كما أبان عن ذلك شكولوفسكى (١٢) • ويذكر شكولوفسكى - شاهدا على ذلك - الحكاية الشهيرة عن قياس الأرض بواسطة جلد حيوان ، حيث يكون لبطل الحكاية الحق في أن يأخذ من الأرض بقدر ما يغطيه جلد ثور • ويقوم البطل بقص الجلد الى شرائط « ويغطي » من الأرض أكثر مما كان يتوقع الطرف المخدوع • فقد حاول « ميللر » ، مع باحثين آخرين ، أن يجد في هذه الحكاية آثار نزاع قضائي • كتب شكولوفسكى : « واضح أن الطرف المخدوع - وفي كل تنويعات الحكاية يقع خديعة ما - لا يحتاج ضد وضع اليد على الأرض لسبب بسيط هو أن الأرض كانت تقاس عموما بهذه الطريقة • ان النتيجة شيء

لديه ، وحدة حكى (قص) غير قابلة للتجزئ • « أعنى بالموتيف أبسط وحدة في الحكى » • ينم الموتيف عن وجوده بواسطة تخطيطيته الحدية والتصويرية ، وهى حالة عناصر الميثولوجيا والحكاية - التى سنقدمها فيما بعد - وتتصف بأنها : غير قابلة لمزيد من التفكيك • الا أن الموتيفات التى أوردها كشواهد كانت قابلة لمزيد من التفكيك • ولو أن الموتيف كل منطقي ، لأصبحت كل جملة فى الحكاية موتيفا : (« كان للأب ثلاثة أبناء » : موتيف ، « غادرت بنت الزوج المنزل » : موتيف ، « صارع ايفان التنين » : موتيف أيضا ، وهلمجرا) • كم كان يكون حسنا لو كانت الموتيفات غير قابلة للتفكيك بالفعل فقد كان هذا سيجعل من وضع فهرس للموتيفات أمرا ممكنا • ولكن ، لنأخذ الموتيف التالى : « تنين يخطف بنت القيصر » (المثال ليس لفيسيلوفسكى) • انه ينقسم الى أربعة عناصر ، يمكن لكل منها أن يتنوع على حدة • فقد يستبدل التنين بكوشتشى أو بالريخ أو بالشيطان ، أو بصقر أو بساحر • كما يمكن أن يستبدل الاختطاف بمص الدماء ، أو بأفعال أخرى ، ينتج عنها الاختفاء فى الحكاية • والبنت يمكن أن تستبدل بالاخت ، أو بالعروس ، أو بالزوجة ، أو بالأم • ويمكن أن يعطى القيصر مكانه لابن القيصر ، أو الى فلاح أو قسيس • نتيجة لهذا فاننا مضطرون ، على العكس من فيسيلوفسكى ، أن نؤكد أن الموتيف ليس بسيطا ولا غير قابل لمزيد من التفكيك • ان الوحدة الحدية غير القابلة للانقسام لا تمثل كلا منطقيا أو جماليا • وأنا وان كنا نتفق مع فيسيلوفسكى على أن الجزء يجب أن يسبق الكل فى الوصف ، (وفقا لفيسيلوفسكى : الموتيف أكثر أولية من الموضوع بسبب منشئه الأول) الا أنه ينبغي علينا أن نحل مشكلة استخلاص العناصر الأولية بطريقة مغايرة لما فعله فيسيلوفسكى •

لقد فشل - أيضا - باحثون آخرون حيث فشل فيسيلوفسكى • وكمثال على هذا ، يمكن أن نشير الى أعمال « بيديه » ذات الاقتراب التقييمى المنهجى المعتبر (١١) • فقد كان بيديه - بالفعل - أول من نوه بأنه يوجد فى الحكاية علاقة ما بين قيمها الثابتة وقيمها المتغيرة • وقد حاول بيديه أن يشرح هذا بطريقة تخطيطية (Schématique)

مجاوز للمعقول . اذ لو كان قياس الأرض بواسطة احاطتها بشرائط معروفا في الوقت الذي يفترض أن حدث الحكاية وقع ابانه ، وكان معروفا لكل من البائع والمشتري ، لما وجد خداع بالفعل ، بل ولما وجد موضوع أيضا ، طالما أن البائع كان يعرف ما سيحدث » . ومن ثم ، فإن ارجاع الحكاية الى الواقع التاريخي دون فحص خصائص الحكاية كما هي يوصل الى نتائج خاطئة ، رغم الموسوعية الهائلة للمباحثين الذين يتصدون لهذه المهمة .

على أية حال ، فإن أفكار فيسيلوفسكي وبيدييه تنتمي الى ماضى قد يبعد كثيرا أو قليلا . ومع أن هذين العالمين كانا مؤرخين للفولكلور ، فإن دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا في أساسه ، غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه . وقد أصبحت ، في العصر الحاضر ، ضرورة دراسة أشكال الحكاية لا تثير أى اعتراض .

ان الدراسة الهيكلية لكل مظاهر الحكاية هي الشرط الضروري لدراستها تاريخيا .
ودراسة الالتزامات التي يفرضها الشكل هي التي تسير بداءة درس الالتزامات التي يفرضها التاريخ .

ان الدراسة الوحيدة التي تتوفر فيها هذه الشروط هي تلك التي تكشف عن قوانين البناء ، وليست تلك التي تقدم قائمة سطحية بالعمليات الشكلية في فن الحكاية .

وقد اقترح كتاب فولكوف المشار اليه سابقا وسيلة الوصف التالية : تنقسم الحكايات بداية الى موتيفات . وقد اعتبر الموتيفات هي : صفات الأبطال (« اثنان من أزواج البنات عاقلان » والثالث أحمق ») ، والأعداد (« اخوة ثلاثة ») ، وأعمال الأبطال (« مطلب الأب الأخير » بأن يحرس أولاده قبره بعد موته - لا يحترمه الا الغر ») ، والأشياء (« الكوخ ذو ساقى الدجاج » ، الطلاسم) ، وما الى ذلك . وتوضع علامة متفق عليها لتمثل كل موتيف ، وهذه العلامة اما أن تكون حرفا ورقما أو حرفا ورقمين . والموتيفات التي تتشابه ، كثيرا أو قليلا ، تحمل الحرف نفسه مع اختلاف في الأرقام . ويشار هنا سؤال : اذا اتسق المرء حقا مع نفسه ، وقام بعملية ترميز

كاملة لكل مضمون الحكاية ، فكيف من الموتيفات سيكون لدينا ؟ لقد حدد فولكوف ٢٥٠ علامة تقريبا (لا توجد قائمة دقيقة) . ومن الواضح أن كثيرا من الموتيفات قد أهملت ، وأن فولكوف قد أجرى اختيارا ولكننا لا نعرفه . وبعد أن عزل فولكوف الموتيفات قام بتدوين الحكايات مترجما الموتيفات بصورة آلية الى علاماتها ثم قارن الصيغ الناتجة . وبالطبع ، الحكايات المتشابهة تعطي صيغا متشابهة . وقد شغلت التدوينات الكتاب كله . ان « النتيجة » الوحيدة التي يمكن أن نصل اليها من هذا الجهد هي تأكيد أن الحكايات المتشابهة تتماثل . وهذا لا يؤدي الى غاية ولا يلزم بشيء .

وهكذا ، يتبين طبيعة المشاكل التي درسها العلم . وقد يسأل القارئ قليل الخبرة : ألا يشغل العلم نفسه بتجريدات هي في جوهرها غير مفيدة على الإطلاق ؟ ألا يتساوى ان كان الموتيف قابلا أو غير قابل للانقسام ؟ وما الفائدة من معرفة كيفية استخلاص العناصر الأساسية وعزلها ، أو كيفية تصنيف الحكايات ، ومما اذا كان يتوجب درسها وفقا للموتيفات أو حسب الموضوعات ؟ ويود المرء أن تطرح مسائل ملموسة وفي متناول اليد أكثر من هذه ، وأن تثار مسائل تكون في متناول جميع أولئك الذين هم مجرد محبين للحكايات : الا أن هذا المطلب الجازم مبني على خطأ . ولنجرى قياسا . هل من الممكن أن نتحدث عن حياة لغة دون معرفة بأجزاء الكلام ، أى بضع مجبوعات من الكلمات نظمت وفقا لقوانين تحولاتها ؟ ان اللغة الحية هي المعطى الملموس ، أما الأجرومية فهي قوامها التجريدى . ومثل هذا القوام التحتي موجود في أسس العديد من ظواهر الوجود ، وعليه - بالتحديد - ينصب اهتمام العلم . ولا توجد واقعة ملموسة يمكن أن تقبل التفسير ما لم تكن هذه الأسس التجريدية موضع دراسة .

على أية حال ، فإن الدرس العلمى للحكاية لا يقصر نفسه على المسائل التي نتناولها هنا . ذلك أننا لم نتعرض الا للمسائل التي تخص المورفولوجيا . ولم نتناول ، على وجه الخصوص ، مجال الأبحاث التاريخية المتسعة . وقد تكون هذه الأبحاث التاريخية ظاهريا أكثر إثارة للاهتمام

التي لازالت مطروحة ، وتلك هي مشكلة التشابه بين حكايات العالم أجمع . فكيف نفسر أن حكاية الملكة الضفدعة متماثلة في روسيا وألمانيا وفرنسا والهند ، وعند هنود أمريكا ، وفي نيوزيلانده ، على الرغم من أنه ليس هناك أى تماس بين هذه الشعوب يمكن اثبات وجوده تاريخيا ؟ ولا يمكن تفسير هذا التشابه طالما أن لدينا صورة غير دقيقة لطبيعته . ان المؤرخ الذى تنقصه الخبرة بالنسبة لمسائل المورفولوجيا لن يرى التشابه حيث يوجد بالفعل . انه سيفشل التطابقات المهمة بالنسبة اليه لأنه لم يلحظها . وبالعكس ، فعندما يخيل اليه أنه لاحظ تشابها ، فان المتخصص فى المورفولوجيا يستطيع أن يبين له أن الظواهر موضوع المقارنة متنافرة تماما .

وعلى هذا النحو ، نرى أن درس الأشكال يحكم أكثر من مسألة . لذا ، لن نرفض هذا العمل التحليلي الشاق ذا المجد القليل ، والذي زال زائد التعقيد حيث أن معالجته تتم من زاوية شكلية وتجريدية . ان هذا العمل الجاهد « غير المثير » هو الذى يؤدى الى اقامة ابنية تعميمية « مثيرة » .

من الدرس المورفولوجى ، وبالفعل ، شغل كثيرون بالجمال التاريخي . بيد أن السؤال العام المطروح بشأن معرفة مصدر الحكايات ظل اجمالا دون اجابة وبالقطع ، توجد قوانين تحكم نشوء الحكايات ونهوها ، لكنها ما تزال تنتظر من يصوغها .

وعلى النقيض ، سنجد أن مسائل بعينها كثرت دراستها . ومن غير المفيد هنا سرد تلك الأسماء والأعمال . غير أنا نعيد تأكيد أنه لن تكون هناك دراسة تاريخية جيدة ما لم توجد دراسة مورفولوجية صحيحة . واذا كنا لا نعرف فك حكاية الى أجزائها المكونة ، فانا لن نستطيع اجراء مقارنة مقنعة . واذا لم يكن فى استطاعتنا اجراء مقارنات ، فكيف يتسنى لنا أن نلقى الضوء ، مثلا ، على العلاقات الهندية - المصرية أو على العلاقة بين الخرافة الاغريقية والخرافة الهندية ؟ واذا كنا لا نعرف كيف نقارن بين حكايتين ، فكيف ندرس الروابط بين الحكايات والعقيدة ، وكيف نقارن الحكايات والأساطير ؟

وأخيرا ، فكما أن كل الأنهار تصب فى البحر ، فان كل مسائل درس الحكايات يجب أن تصل فى النهاية الى حل لهذه المشكلة الأساسية

لتمتعها ببعض المميزات الايجابية والنافية . فصفا «الدهاش» ترد فى تراث القص - الشعبى وغير الشعبى - كسمة تميز الحكايات التى يتجاوز منطق حوادثها وشخصياتها ومواقفها ومواقفها الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين . وكثيرا ما نجد عبارة « حكاية مدهشة عجيبة وغريبة » توضع شعارا على هذا الضرب من الحكاية . وقد يجنبنا استخدامنا لاصطلاح « الحكايات المدهشة » الالتباسات والظلال القيمة والمفهومية لو استخدمنا مصطلحات مثل « الحكاية الخرافية » وما أشبه . وهى ، على أى الأحوال ، ترجمة للمصطلح الفرنسى : Les contes merveilleux . أما بالألمانية فقد استخدم مصطلح Märchen واستخدم مترجم بروب الانجليزى مصطلح Fairy tales وان كان مترجم آخر أوثق استخدم مصطلح The Wondertale .

(★★★) هى مجموعة الحكايات التى سيعتمد عليها كمادة لدراسته ، كما سيتضح فيما بعد .

(1) M. Speranski, Russkaja ustnaja slovesnost, Moscou, 1917, p. 400.

[الأدب الشفاهى الروسى]

(★) نضيف الى شرح المؤلف لمصطلح « مورفولوجيا » فضل ايانة : ذلك أن البادئة « مورفو » ، ذات الأصل اليونانى ، ذات صلة اشتقاقية بالاله مورفيوس ، اله الأحلام فى الأساطير الاغريقية . وهى ، على أى الأحوال ، تشير الى الصورة ، أو الشكل ، الذى تتبدى عليه الكائنات ومظاهر الوجود .

ونضيف الى المثال الذى ذكره من العلوم الطبيعية مثالا من العلوم الانسانية : فالبحت المورفولوجى فى علم اللغة - مثلا - يعنى ببيان أجزاء الكلام ، وتقصى الصيغ التى تتعاورها الكلمات ، وتحرى التغيرات التى تلحق تلك الكلمات واستخلاص القوانين والقواعد التى تحكم كل ذلك .

فالدرس المورفولوجى للظواهر - اذن - مستوى أولى وضرورى يؤسس لآى مستوى دراسى لاحق ، وليس بديلا يكتفى به .

والدرس المورفولوجى أمر والتحليل البنيوى أمر آخر رغم العلائق التى تربط بينهما .

(★★) لست راضيا ، تمام الرضى ، عن هذه الترجمة : « الحكايات المدهشة » ، ولكنى آثرتها - على الأقل اجرائيا -



جمع وتدوين وتعليق
محمد حسين هلال

على ما ترحموا الله (لا إله إلا الله)
كان مره راجل صياد ، زمان والصيد ده وجه في يرم من ذات الأيام بيقول
ليته : يابنتي أنا هارمي الشبكك على ذمناك ، طاعت فاضية ليكي ، طاعت مليانه
ليكي .

قالت له : روح يا أبي توكل على الله ، واستعن بالله (٢) ، فخاب بعضه الراجل -
لامؤاخذه - رمى الشبكك (...) (٣) نطاع في الشبكك صنابوق قعايشاد ، لآخر
فتاه .. الصنابوق ماسك ! ! فراح صاحبه ، وطاع على بره ، شاله على بره ، وروح
ع البيت .

فبينته بصمت لته جايب صنابوق ! ! ايه ده يا أبي ؟ !
والله يابنتي دا اللي طاع النهاردة على ذمناك ! ! فيه مملوك ليكي (٤) ؟ !

فيه قنيل ليكي ؟! فَنَزَلُوا الصندوق قالت له : طب افتحه : قال لها :
لأ دا على ذمتك انتي ، تفتحيه انتي برضه بايدك .

فجابت أجنه وشاكوش وبتاع (٥) . وبتفتح الصندوق .. فتحتة
لتمرا الصندوق كله جواهر !! البننت شافت الصندوق كله جواهر ! .
والراجل شاف الصندوق كله جواهر !! فالسر الإلهي طلع ؛ بتاع الراجل
فالبننت تعمل إيه ؟ خدت جوهره واحده ، وأبوها كان له صديق ، راجل
جواهرجي مسيحي ، كان لما يعدى معاه شوية سمك يديهم للراجل ده .
فخذت جوهرايه (٦) ، وراحت للراجل الجواهرجي (فطلعت جوهره
عرضتها على الجواهرجي ، الجواهرجي خدوها واستعجب ليها !! ملهاتش
وجرد في الدنيا - منميش مثل الجوهره دي أبدا !! منين يابنتي الجوهره
دي . . وبتاع)

فطبعها - لامؤاخذه - البننت خدت جوهره واحده من الصندوق ، ودارت
الصندوق (٧) ، وراحت للجواهرجي اللي بيقعد عنده أبوها قالت له :
يا عم امسكندر مثلا ، قال لها : نعم . قالت له : البقيه في حياتك ،
قال لها في مين ؟! قالت له : في أبويا ، قال لها : يابنتي دا معدى عليا
الصبح !! قالت له : ماتقوليش (٨) دا معدى عليك الصبح ، أو معدى
عليك الوقت ، الموت أقرب من رمش العين ، والكائن كده . قال لها :
طب يابنتي هتعملي إيه ؟

قالت له : أبويا وصّراني وصيه ، قال لي يوم ما أموت إدي الأمانة
دي لعمك امسكندر ، واللي هيدي هولك (٩) كفنيني بيه .

فمسك الجوهره من البننت ، لقها تساوي ألوف من المال ،

قال لها : طب افتحي حجرك ، فتحت حجرها ملاهولها من المال (١٠)
خدت البننت المال ، وطلعت كفتت أبوها أعظم كفن ، عملت لأبوها
أربعين ليلة بالصبيته (١١) ، ماعملهمش لاملك ولا وزير في قلب البلد



وخلص منها رأس المال ، تعمل ايه ؟
 خدت جوهره تانيه ، واحده ، وراحت له ،
 يا عم اسكندر ، نعم ، قالت له : ما
 رأيك ؟

قال لها : والله يابنتي أبوكي لو كان
 خلّف أربعين راجل ماكانوا غملوا الليله
 اللي اتعملت لأبوكي ، وانت جزاكي الله
 كل خير ، قالت له : والله أنا بانعيش (١٢)
 مطرح ماكان بينام لقيت أمانه زي اللي
 كنت جبتها لك ، فدّي (١٣) اللي ها
 اتعيش منها على قيد الحياه ، فمممكن
 تساعدني ؟ فميسك الجوهره ، لقاه
 تساوي قد اللي فاتت ، تلت أربع
 مرات ! !

قال لها : افتحي حجرك افتحي .
 فتحت حجرها ، مالها حجرها من
 خيرات الله ، وخذت بعضها وروحت .

الحراميه اللي في البلد شافوا البنّت
 دى ، عملت لأبوها ميتم (١٤) ماعملهاش
 لاملك ولا وزير ، فجّه شيخ المنسر (١٥) ؛
 شيخ الحراميه قال لهم : يا جدعان بنت
 الصياد بتاع السمك ! تعمل لأبوها أربعين
 ليله ماعملهاش لاملك ولا وزير !! البنّت دى
 عندها مال لا ياكله حطب ولا نار النهارده
 تعملوا ترتيبكم وهنط نسرقها .

فرد واحد فيهم قال له : بدام نمانط عليها ، ودى بنت ملهاش حد ،
لايها أخ ولا أب ، ولا حد معاها ! مَتَقَدَّرَ القرشيين اللي كانوا معاها
افتخرت بيهم لأبوها ، وأصبح معندهاش حاجة ، هننط. عليها تنخض
مننا (١٦) ، تموت ناخذ ذنبها في رقبتنا ، يبقى حرام !! الجدع اللي
يعمل ملعوب (١٧) ويتجوزها على سنة الله ورسوله ، ويعرف اللي وراها
ايه ؟ ونبقى نسرقها . قال له : طيب (١٨) مين اللي هيعمل الملعوب ده ؟ قال
لهم شيخ المنسر : طب سيبوا لي أنا الموضوع ده ، فسابوا له الموضوع .

فجه شيخ المنسر ، طبعاً الحرامية في البلد هايبيئوش نفسهم
جربيع (١٩) ، شحاتين ، بيسألوا الله ! لأ الحرامى بيكون نزيه (٢٠) .
فجالها (٢١) قبل الفجر مايدن سماعه ، فخبط ع الباب (طخ طخ تك
تك تك) قالت مين بالباب ؟ ! قال لها ادينى مما أعطاكم الله ، سائل
وعلى باب الله (٢٣) ، فين اللي يجزيها مما أعطاكم الله ؟ ! حفنت بايديها
الاننين وادت له ، خد منها ومشى . فجالها تانى يوم قبل الفجر
مايدن بنص سماعه ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟ !
قال لها : سائل وعلى باب الله ، واديني مما أعطاكم الله . حفنت حفنه
برضه (٢٤) ، خد بعضه ومشى .

فتالت يوم جه ، قبل الفجر ما يدن بربع سماعه ، الناس طبعاً لسه (٢٥)
ماطلعتش الفجر ، فخبط ع الباب (تك تك تك) قالت مين بالباب ؟ !
قال لها : سائل وعلى باب الله واديني مما أعطاكم الله . حفنت وبتديله (. . .)
فراح قابض ايدها اليمين من هنا (٢٦) قالت له : إخص عليك (٢٧)
يامجرم ياسافل ، بتمسك إيدى كده إيه ؟ ! قال لها : أصل أنا بالعربي مش
شحات ، قالت له : آمال أنت إيه ؟ ! ! قال لها : أنا بالدرى
طالب القرب منك وعائز أتجوزك ، فجيت لك بالليل ، لاني مش
لاقي لك أب ، ولا لاقى لك خال ، ولا لاقى لك عم ، ولاخاله ،
ولا أم ، ولاخذ أخطبك منه ، فأنا جاي لك والدنيا هس هس (٢٨)

تقبلي ايديا ؟ قالت له : آه !! راحت السكرة وجت الفكرة ياشاطر ،
فتحت عيني على حاجه اسمها جواز ، بصراحه أنا عاوزه أتجوز ،
معاك من المال كثير ؟ قال لها : معايا ألف محبوب (٢٩)

قالت له : وآدى عليهم كمان ألف محبوب ، بس بشرط فيه راجل
في اسكندريه ، خياط ، بيحك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط
تروح تسأله ده بئى سبب ، وتجيبي لي حكايته من طق طق اسلاو عليكو
وأنا أتجوزك ، ماجبتليش حكايته ايه ؟ ماتجيش عند بيتي ، قال لها :
حاضر . (دا الحرامي)

فخد بعضه صاحبنا ، وخذ منها الألف محبوب ، صبح الصبح قطع (٣١)
ونزل ع اسكندريه كانت قالت له : الخياط ده دكانه على أربع مفارق (٣٢) ،
والدكان ليها أربع أبواب ، وبیشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه
ويعيط !! فخد بعضه ونزل ع اسكندريه ، في الوصف ده ، الشارع أربع
مفارق والدكان ليها أربع أبواب ، فلقاه بيشك الشكه ويضحك ، ويشك
الشكه ويعيط !! طب يسأله بئى سبب ؟ !

فراح محمود عليه ، خذله حته قماش ، وحوود عايه ، قال له : ياعم
ياخياط قال له : نعم . قال له : والله أنا غريب ، مش من هنا ، ممكن تخيط لي
الجلابيه دي علشان ألحق التظير المصرى ، فاضل له ساعتين .

قال له : اقعد يابنى نص ساعه وخذ جلابيتك وامشي

قال له : حاضر . قعد - لامؤاخذه (٣٣) - بيخيط له ، في الجلابيه ،
يشك الشكه ويضحك ، ويشك الشكه ويعيط !! قام المصرى بص له
كده ؛ الحرامي ده ، وقعد يتصعب عليه قوى (٣٤) . قام الخياط بص له
وسكت . تاني مره ، بيشك الشكه ويضحك ويشك الشكه ويعيط !!
قام الحرامي برضه بص له ، واتصعب عليه قوى ، قام الخياط بص له
وسكت . ثالث مره بيتصعب عليه قوى !

قال له : قول لي يا أخويا انت جاي تخيط جلابيتك ، وألا جاي
تمصص لون ؟! (٣٥) ايه حكايته ؟!

قال له : والله إن صدق القول أنا جاي أسألك ، بتشك الشكه
وتضحك له ؟! وتشك الشكه وتعيط ليه ؟! قال له : جاي منين بسلامتك ؟
قال له : جاي من مصر (٣٦) . قال له : وجاي تسألني أنا مخصوص ؟!
قال له : آه . قال له : علي ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) (٣٧)

قال له : يا ابني أنا ... أولا فيه راجل في الهند ، واقف على ترابيزه ،
وفوق الترابيزه كرسى ، وماسك بدله كنوزى (٣٨) ، وميت محبوب
وبيقول يا للي يضربني بالجزمه دى ، ميه على الخد ده ، وميه (٣٩) على الخد
ده ، وياخد ميت محبوب والبدله الكنوزى ، وأقول استاهل (٤٠) .
تروح تسأله ده بأى سبب ، وتجيني وأنا أقول لك على حكايته . قال له :
كده ؟ ! قال له : آه ، قال له : ماشى (٤١) .

بات عنده تلك الليله ، وخد بعضه وصبح نزل على الهند (تلك) (٤٢)
لقى صراحينا ده واقف على شارع بسبيع مفارق ، وحاطط ترابيزه ، وفوق
منها كرسى زى اللي بيقول أَخْلَعُ الْأَسْنَان (٤٣) . وماسك بدله بتاعة
ماوك ، وميت محبوب في إيده وفردة برطوشه (٤٤) قديمه ، (تلك)
وبيقول : يا اخواننا اللي يضربني ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده
وياخد ميت محبوب ، والبدله الكنوزى وأقول استاهل . فحدود عليه . قال له :
يا عم انت ! قال له : نعم ، قال له : بفلوسك ! وبدله كنوزى بتاعة
ملوك ! وعاوز تنضرب بالنعال على الخلقه الشريفة ! وكمان تقول استاهل ! قال
له : آه . قال له : طب قصتك ايه ؟ والعاشق في جمال النبي يصلى عليه (صلعم) (٤٥)

قال له : عاوز تعرف حكايته أنا ؟ قال له : آه . قال له : انت منين ؟

قال له : من مصر ، قال له : جاي مخصوص تسألني أنا يا أخويا ؟! قال
له : آه . قال له : يا ابني فيه راجل في اليمن ، واقف وقفتي دى ، وعلى شارع



بسبع مفارق ، بيصحن في الجواهر ويدريها في الهوا (٤٦) ، ويقول له :

« ضيع ياهوا ولا يضيعه الأندال » تروح تسأله لماذا يفعل كده ؟ !
وتعالى أقول لك على حكايتي ، إذا كنت جاي من مصر تسألني أنا .

قال : يانهار اسود لسه فيها اليمن !!؟ طب والفلوس على قد اليمن
وإن رجع هيرجع ماشي ؟! يا-حول الله !

فبات عنده تلك الليلة وصبح نزل على بتاع اليمن لقي الوصفه
اللى وصفها له مضبوط .

- ده بيصحن الجواهر ، ويدريها في الهوا !! أُمّال لو سألته أنا !
ده ديصحنني أنا ويموتني !! قام وقف جنب عامود بتاع نور ، وقعد يتفرج
عليه ، صحن جوهرة واتنين وتلاته ، فربنا ألقى عليه بالذوم فنام .

فاليمنى نازل بيستريح كده ، بيتلفت وراه لقي غريب ، واقف ع العامود
وناييم ، وعادة الغريب في البلاد دي بيبان ، فراح له ، زغده كده في
جَنَابِه (٤٧) ، قال له : هوووه . قال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد
أن محمدا رسول الله !! نعم ، قال له : إيش جابك في بلادنا هون ؟! (٤٨)

قال له : والله إن صدق القول أنا جاي من مصر أسألك بتصحن الجواهر
وتدريها في الهوا بأي سبب ؟! قال له : جاي من مصر مخصوص عشان
تسألني أنا ؟ قال له : آه على ما توحّدوا الله (لا إله إلا الله) .

خده ضيفه عنده ، عشا .. عشا ، من أحسن فيه وسقاد ، وخد بواجبه
تمام التمام . قال له : يا ابني عايز تعرف حكايتي بالمظبوط ؟ قال له : أيود .

قال له : أنا كنت مصاحب أربعين صاحب ، إن جيت لنفسى رغيّف
عيش .. أجيب لهم أربعين رغيّف . إن جيت لنفسى بدلة هدوم ... أجيب
لهم أربعين بدله . إن جيت لنفسى جوز جزمه .. أجيب لهم أربعين جوز
جزمه . ضيعت (٤٩) على نفسى جنيه ... أديهم أربعين جنيه .. ضيعت
مالى ومال أبويا على أصحابي ، لابقى حياتي باليمين ولا بالشمال ، بقيت
أخش (٥٠) القهوة دى الصبح مامعيشى حق الاصطباحه (٥١) . ساعة
ما يشوفوني .. جرى .. نضيف طبعاً (٥٢) ؛ مامعيشى حاجه .

- ولا يا حميدو .. ولا يا محمد .. ولا يا فلان .. نعم .

- ابن المقطوعه جاي هناك أمه ، يلا بينا .. نخلع (٥٣) .

يسيبوني في القهوة ، والقهوجى (...) (٥٤) مهما تحسن عليه ،
وجيت انكسرت في طلب أو اتنين « أيوه .. نعم .. أيوه .. طيب » (٥٥)
هيفضحك في الشارع !! فبقيت أخاف أقعد هنا ، أخش القهوة مالمعيش
حد يطلب لي من صاحبي !! أمشى ! فتضايقت .. أعمل ايه ؟ !

عاوز أموت أمى ... وأنا هاموت وراها ؛ لأن لو أنا مَوْتُتْ نفسى وانتحرت

أمى هتستنى ليا معار (٥٦) ، فاعمل ايه ؟ !

حودت على أمى في البيت .. قلت لها : ياماما ، قالت لي : نعم .

قلت لها : اغلى لي حلة فيه ، وخليها تفرق (٥٧) لما تتكلم بالثلث .

قالت لي : هيه الميه بتفرق ! بتتكلم بالثلث بتقول ايه ؟

قلت لها : يا أمي إذا غلت الميه . بتقول لما تغلى :

أسايا منى وبى وأنا اللي بنارى انجريت

والعشق منى انتحر وأنا اللي بنارى انكويت

فأَمَى سمعت الكلام ، وغَلَتِ الميه لما بقت الميه بتشيل الحله من عليها
وتحط ، وتنطق . قالت لى : يا ابني الميه اتكلمت ، تعالى شوف عاوز ايه ؟ !
فرفعت الغطا بقميصي ، وهاجيب أُمى من شعرها ، وأحطها وأنا وراها
بنفَس الموته ، فأَمَى شافتنى كده قالت لى : ارجع (بصوت قوى) .
فابن الحلال إيدته تكش على طول ، وبالوالدين ايه ؟ إحسانا (٥٨) . فكشيت .
قالت لى : بتعمل كده ليه ؟ ! قلت لها : عاوز أموتك وأموت أنا بعدك
لأن أنا لو مت الموته دى قبل منك .. انتى هتستنى ليا معار لأن أنا لابقى
حياتى باليمين ولا بالشمال . قالت لى : ياواد انت بقيت راجل ؟ ! قلت
لها : راجل ونص يا أمى .

خدتنى ، نزلتنى على جَرَبِيل (٥٩) طوله بيعجى عشرين متر ، وعرض
الجربيل تلاته متر فى ارتفاع تلاته متر ، ومليان صناديق من الجواهر .
قالت لى : دا بقية مال أبوك ياولد ، إن ضيعت ده ماتورنيش وشك تانى

فنزلت على الجربيل ، تاجرت المتاجره بتاعة أبويا ، رديت جميع
أموال أبويا كما كانت ، رديت الجربيل كما كان ، المكسب اللي بيعجى
النهارده آخذ نصه ، بدال ما أقول لهم ياولاد الكلب .. يااصيع .. ياللى
مش عارف إيه ؟ نهار ماكنت بياخش القهوة ماحدش يطلب لى فنجان قهوه ..
واحد يضربنى بسكينه ، أضرب واحد بسكينه ! أخش السجن ! أفقهم
أغيطهم بياه ؟ أصحن الجواهر ، وادريها فى الهوا واقول له :

« ضيع يا هوا ولا يضيعه الأندال ؟ »

دى حكاييتى ياشاطر ، قال له : عذاك العيب !

بات عنده تلك الليلة ، إداله اللى فيه النصيب (٦٠) ، وخذ بعضه

ونزل ، نزل على مين ؟ على بتاع الهند.

قال له : سلامو عليكم ، قال له : سلام ورحمة الله وبركاته ، من أنت ؟!

قال له : أنا اللى بعتنى لبَتاع اليمن ، قال له : ما قال لك ؟

قال له : كذا وكذا وكذا ، وجيت من عنده وكرمنى ربنا والحمد لله ،

وعاوزين نعرف انت حكاييتك ايه بالصلا ع النبي ؟

قال له : حكاييتى أنا ياشاطر ، أنا كنت راجل جَمَال ، وعندى من

الجَمَال جملين ، بصيت فى يوم من ذات الأيام ، طَبَّ عليا راجل ضيف

قال لى : يا جمال قلت له : نعم . قال لى : أنا ضيفك . قلت له : حق الله (٦١).

خدتَه ضيفته ، وديته البيت ، وعندما رحت أجيب للضيف لقمه

ياكل ، لقيت الضيف ربنا ألقى عليه بالنوم فنام . قلت عقبال الأكل

مايستوى أصحى الضيف ، الأكل استوى ، فبصحى الضيف.

- ياعم يا ضيف قوم كُلْ لك لقمه ، قال لى : نام وأنت ساكت .

(بغضب) قلت له : قوم كل لك لقمه ، انت جاي من الطريق تعبان

قال لى : باقول لك نام وانت ساكت أحسن لك ، أحسن أضرب صُباعى

فى عينك - البعيد - أقلعها

قلت : الله ؟! هو دا ضيف وألا فتوه ! أيه الحكايه ؟ !

- ياعم قَوْمُ كُلْ ! قال لى : قلت لك نام ، وماتنيهاش تانى (٦٢)

فقلت أقول لك الضيف مكروم لأجل النبي ، سيبه ، خليه يبيت

الليلة للصبح ، والصبح يتوكل على الله . فسبته نام.

فجالى فى نهن الليل بالظبط ، ولقيته صحى !! قال لى : يا جمال

قوم شد ع الجملين . قلت : الله ! هو ده ضيف وألا فتود ! وألا عاوز
الجميلين ! ابن الليل مايخافش (٦٣) ، قمت شديدت على الجملين . قال لى
ياراجل ياجمّال قلت له : نعم ، قال لى : خليك أنت بقى من قدام ،
وأنا من وراك ! قلبى لعب فيه الفار (٦٤) ، يضربنى بحاجه من ورا ويأخذ
منى الجملين فى نص الطريق ، فابن الليل مايخافش ، مشيت معاه ، فجّه
على النهار ماهيش قمشق (٦٥) ، قال لى : ياجمّال خليك أنت من ورايا ،
وأنا دليل من قدام . مشى دكّيل مسكّت قلبى بايدى ، النهار طلع علينا
بخير وسلامه . قال لى : ياجمّال برك الجملين هنا أهه ، بركت الجملين
هنا هه . بصيت لقيت اتفتح من خيرات الله العظيمة !! راح محمل
الجميلين ؛ طلع بدله بتاعة ملوك ، طلع مكحلّه يتكحل بيها الأعمى يفتح
على طول ، ومال وجواهر كتير . قال لى : ياجمّال .. جمل من المال ده
علشانك ، والبدله الكنوزى دى علشانك ، ومن السنه للسنه هآجى أزورك
هذه الزوّارة فى تلك الليله عشان انت استحملتنى وهنتك فيها (٦٦) وانت
استحملتنى . فأنّا أعمل ايه ؟ طماع والطمع وحش ، عاوز آخذ الجملين ،
والمكحلّه كمان دى أهم من كل حاجه ، أعمل ايه ؟ رحت ماسك شوية
تراب ، ورحت عافصه فى عينيه (٦٧) ، وهاسحب الجملين
قال لى : إخص عليك ياخاين برضه تعمل كده؟! عمل بالمرود يمين
وشمال ، فتّح .

قال لى : فى نظير الليله اللى أنت بيئتنى عندك فيها ، خذ جمل من
المال والبدله الكنوزى دى ، وقطعت بعادتك ، معدتش آجى أزورك أبدا (٦٨)
فخذت الجمل من المال ، والمال كله راح ، كان آخر السنه هيجينى غيره !
وهيطبق عليه غيره وغيره ، دانا اللى قطععت بعادتى ، فباقول يالى يضربنى
ميه ع الخد ده ، وميه ع الخد ده ، ويأخذ ميت محبوب والبدله الكنوزى
وأقول أستاهل ، أصل أنا اللى ضيعت نعمتى ، وزوارقى كل سنه ...
قال له : لا - عندك حق تضرب ميت جزمه - البعيد (٦٩) .

بات عنده تلك الليلة ، ونزل على مين ؟ على بتاع
اسكنديزيه ، الخياط . قال له : سلاموا عليكمو ، قال له : سلام
ورحمة الله وبركاته ، ماذا أنت ؟! قال له : أنا اللي بيعتنى لبِتاع الهند ،
وبِتاع الهند بيعتنى لبِتاع اليمن ، وبِتاع اليمن قصته من طق طق لسلامو
عليكم كده ، وبِتاع الهند قصته من طق طق لسلامو عليكم دى دى
دى ، كَرَهُمْ لَهُ قَوامك . (٧٠) قال له : مضبوط ، عاوز تعرف حكايتى
أنا يا شاطر ؟ . قال له : آد ، قال له : ايه على ماتوحدوا الله (لا إله إلا الله) .

قال له : يا شاطر أنا راجل خياط متجوز واحد سِتْ ، بقى لها أربعين
سنه معايا مخلف منها خمسة جدعان ، يشدحوا القلب الحزان ، قال له :
كويس .

قال له : أقل واحد فى مرتبه بياخد له ميت جنيه ، قال له : كويس .

قال له : بصيت فى يوم من ذات الايام ، وأنا قاعد لقيت جنازه
معديه ، مرانى ماشيه ورا الجنازه ، شايله الطين ومترهه ، وحاجه فظيحه (٧١)
وبتقول يا جمكلى ، ياسبغى . قلت يانهار اسود !! عامله أقوى من صاحب
الميت ، قلت ايه ده ؟! يكون حد من العيال مات ؟! قمت متقصص مين
اللى مات ؟ (أبص فى الميت مش لاقى حد قريبى مات ! (ابنة للراوية)
لا من شارعنا ! ولا من حارتنا ! ولا من معرفتنا ! ولا من بلدنا ! ولا نعرف
اسمه ! ولا من عيلتنا خالص ! طب مرانى عامله كده ليه ؟ ! !

اتخفيت بعبايتى ، ومشيت ورا الجنازه ، لما مشيت ورا الجنازه
لقيت مرانى استخبت فى قلب حوش (٧٢) ، أنا شفتها استخبت فى حوش
رحت أنا كمان مستخبي فى حوش (ما هو قال ايه ؟ اذا هاتبع الميت ده
أشوف ايه نهاية الكلام ، وأشوف مرانى ليه ميهده نفسه ، ومقطعه
فى هدومها ، وايه اللى حاشرها !! وهامشى لغاية نهاية المدفن ، وأشوف
ايه الحكاياه ، فلما دخلت المدفن) * دخلت الجنازه التُرب ، أول مادخلت

الجنائز التربة ، مراته استخبت في حوش ، أهل الميت قرؤوا على الميت ، وأجروا وخذوا بعضهم ومشيئوا (٧٣) هيه بقى ، طلعت م الحوش بتاعها ، شالت المجاديل (٧٤) ، وسحبت الميت من رجليه ، وهم هم هم ، كلت الميت ! أنا شمنت كده !! يا لطيف !! صاحبنا شاف هذا المنظر ، طبعا خاين يروخ البيت ، يعمل ايه ؟ ! خلاص . فقال أقولك ياواد لما اكتشف إنها غولة ، وخذ بعضه طبعا - لامؤاخذه - وروخ الدكان قعد ، وبعث مع الولد ، شوية خضار ، مع شوية بطاطس ، على شوية لحمه وقال له : اجرى قول لمرات عمك ، عمى جاى يتغدى النهارده هو وولاد عمى ، فتحضري الأكل قوام .

الراجل يعمل ايه ؟ لف على ولاده الخمسة في وظائفهم ، المهم وقال لهم : لازم نجتمع النهارده ، ونتغدى مع بعضينا . فالعيال طبعا قالوا إيه ؟ الله ! هو أبونا بيودع مننا وألا إيه ؟ ! أحسن أبونا يكون هيجرى له حاجه . فسمعوا الكلام - ولأذ حلال . وروخوا مع أبوهم . - هانى ياستر ناكل . قدمت الطبلية (٧٥) ، قدمت الأكل .. . قعدنا كلنا ناكل .. هيه قعدت ورا الباب بعيد ! - الله ! ماتقدمى ياستر أم محمود تاكلى ! قالت لى : شبعانه . . . اسمح لى . - ياستر أم سيد ، قومى كلى لقمة مع العيال ! قالت لى : قلت لك شبعانه .

- ياستر أم إبراهيم دا العيال أول مره بيعجوا يتغدوا معانا ، تعالى كلى لقمة ! قالت لى : قلت لك شبعانه ، يعنى شبعانه (بحزم وشدة) قلت لها : يعنى الاكل اللى حذله ربنا ده مش أحسن من الميتة اللى أنت جبتيهام التربة . قالت له : الله .. انت شفتنى ! ياخاين ! طب هم هم هم هم . مسكت العيال الخمسة ، كلتهم شفت أنا لما عمات كده (٧٦) ! نظيت م الشباك ، كنت فى الشارع . فباشك الشكه وأضحك . أضحك

على مره متجاوزها ببقى لى أربعين سنه ومعرفهاش إنها غوله ، وباشك الشكه
وباعيط ، باعيط على ولادى الخمس جدعان ، اللى يشرحوا القلب الحزان ،
ليا حق ياابنى وألا ماليش حق؟! قال له : ياأخويا ليك حق .

بات عنده تلك الليله ، وصبح نزل لمين ؟ للست بتاع مصر ؛ العروسه
اللى هيتجوزها خبط ع الباب ، قالت : مين بالباب ؟ قال لها : أنا
اللى بعتينى لبتاع امسكندريه

قالت له : أول مارحت رحت فين ياشاطر ؟ قال لها : رحت لبتاع
اليمن وقصه بتاع اليمن من طق طق لسلامو عليكم . قالت له : شفت
يا شاطر الصاحب اللى مابينفعش إلا وجيبك مليون ، لما يخلى يعدى منك
ويسيبك ! قال لها : عندك حق .

قالت له : تانى مارحت فين ؟ قال لها ؛ رحت لبتاع الهند .

قالت له : شفت ياشاطر ، الخاين مابينفعش ' حب' يخون الراجل
ويعميه وطمع .. طمعان ياخذ ماله ويسيبه ، هه شفت؟! قال لها : عندك حق
- وتالت مارحت فن ؟ رحت لبتاع امسكندريه ، وقصته من طق طق
لسلامو عليكم ، قالت له : شفت ياشاطر .. هان عليها ضناها ، خمسه .
جدعان ، من قبل ماتشوفهم عينيهما ، القلب من جوه شافهم ! هانت وهانوا
عليها وكتلهم !! قال لها : أى نعم !

قالت له : أنا بنت مفيش حد حارسنى إلا ربنا سبحانه وتعالى ،
تتجوزنى بسنة الله ورسوله ، وإذا عملتوا معايا بنط من الابناط (٧٧)
دى ، هاعمل معاكم انتو الاربعين (٧٩) ، كما عملت ديه مع ضناها
قال لها : أعوذ بالله هو أنت منهم؟! سلامو عليكم ، أنت فى حالك
وإحنا فى حالنا . وبعدوا عنها الاربعين ، وخافوا وهى عاشت بنت بنوت
على قيد الحياه .

وكنتم عندهم وجيت الوقت ، والسلام عليكم) * (٧٩) .

(١) جمع هذا النص في صيف العام الماضي (يونية ١٩٨٦) من الراوية / على السيد على عبد الله ٦٣ سنة - يقرأ ويكتب - يعمل « مبيض محاره » - أرمل - لديه سبعة من الأبناء والبنات (متزوجون ويعولون) - من أهالي منطقة أم المصريين بالجيزة يتميز هذا الراوية بالشهامة والكرم ، وينتمى في أصوله الى محافظة الجيزة حيث يقطن الآن ، لكنه ولد بالاسماعيلية وتزوج منها وأنجب معظم أبنائه هناك بعد أن انتقل اليها مع والديه اللذين كانا يعملان كطباخين في أحد القصور . عاد الى منطقة الجيزة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ مع التهجير ، حيث أقام بجوار عائلته ولم يعد الى الاسماعيلية بعد رجوع المهجرين .

سافر هذا الراوية بحكم عمله في المقاولات وأشغال المبانى الى عدد من الدول العربية الشقيقة مثل السعودية ، الكويت والأردن والعراق وليبيا . ويتميز هذا الراوية بقدرة فائقة على الأداء وتجسيد المشاهد ، علاوة على صوت قوى .

(٢) حرص الباحث - قبل كل شيء - على تدوين النص كما يؤدى في سياق القص الشفاهى مع محاولة الاقتراب - الى حد ما - من الحرف الفصيح ، وينبغى ملاحظة أن صوت القاف - فى النص - ينطق همزة ، ومن هنا آثرت أن أدونه برسمه الفصيح منعاً من الالتباس ، وقد فعلت الأمر نفسه مع بعض الحروف المشكل بين الفصحى والعامية مثل صوت الذال والضاد والظاء ، وحين ينتفى اللبس كنت أسجلها على الصورة التى تنطق بها مثل كلمة مضبوط التى تنطق مضبوط . الخ .

وقد استعضت عن الوقفات والحركات والسكنات الصوتية التى يؤدها الراوية بعلامات الترقيم ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة والنقطة وعلامات الاستفهام والتعجب والشرطة والشرطتين والتنصيص وغير ذلك . وفيما يختص بالهامش ، فاننا نلاحظ - على مستوى لغة القص - لجوء بعض الرواة الى ما يسمى بـ (أسلوب التفاصح) وهو الأسلوب الذى تتراوح فيه لغة القص بين الفصحى والعامية ، ومنه أيضاً تطعيم الرواة لحكاياتهم بعبارات وألفاظ وكلمات فصيحة وتختلف أهداف الرواة فى لجوئهم الى هذا الأسلوب اختلافاً بينا ، بيد أنه ينبغى التنبيه الى انتشار هذا الأسلوب فى عدة مواضع من الحكاية ، لذا لزم التنويه .

وقد راعيت وضع تداخلات المتلقين للنص بين قوسين حتى لا يختلط بكلام الراوية، وقد أثبتتها لأهميتها فى درس الأداء .

(٣) تعبر النقاط التى بين القوسين عن مدة فترة الصمت التى لجأ اليها القاص ، اذ ان وقفات الصمت تعد جزءاً من الأداء ، وعليه فان طول المدة يختلف باختلاف عدد النقاط ، فالنقاط الأربعة أطول فى مدتها عن الثلاثة وهكذا .

(٤) مملوك : أى جميل ، وهى تسمية تستخدم علماً للجمال فى صيغة المذكر . فيقال للرجل الجميل : مملوك .

(٥) الأجنة قطعة قصيرة من الصلب المصمت ذات طرف حاد لقطع الحديد أو تستخدم للكسر ، والشاكوش هو أداة الدق والطرق ، أما كلمة (بتاع) فهى

لازمة من لوازم الحديث تعبر عن الصيغة الفصيحة (وخلافه) أى وأدوات أخرى
أو أشياء تفهم ضمنا من سياق الكلام .

(٦) جوهراية يقصد جوهرة ، وصيغة التصغير معروفة فى العامية ، فجوهرة
هى جوهراية ، وبلحة هى بلحايه ، وعنبه هى عنبايه . الخ .

(٧) دارت : أى أخفت .

(٨) تلجأ العامية فى صيغة النفى أو النهى الى وضع أداة النفى أو النهى قبل
الفعل ثم تلحق حرف الشين بالفعل بدلا من اضافة الأداة الى الفعل فقط ،
وقد تستخدم العامية الصيغة الفصيحة فى النفى ، ولكن بصورة أقل ، بيد أنها حين
تستعمل (ما) بمفردها بدون حرف الشين الملحق بالفعل ، فإن الصيغة عندئذ
تستعمل فى الحذف على الفعل ، والحث على عمل ما .

(٩) هيديهولك : سيعطيه لك .

(١٠) أى ملالها حجرها بالمال .

(١١) الصييته : مقروءا القرآن المشهورون ، والذين يعرفون بجمال الصوت
ولعل التسمية قد جاءت من هنا ، كما تطلق التسمية نفسها على بعض المنشدين
الدينين .

(١٢) أنعبش : أى أفتش وأبحث .

(١٣) فدى : فهذه .

(١٤) ميثم : مآثم .

(١٥) شيخ المنسر : زعيم اللصوص .

(١٦) تتخض : أى تفزع ، وهى مستعارة من عملية خض اللبن المعروفة فى
الريف : تلك العملية التى تنفصل فيها حبيبات الزبد عن السوائل فى اللبن ، ومن
هنا تأتى بلاغة اللفظة فى الدلالة على الفزع الذى تنفصل فيه شجاعة الانسان
عن نفسه بعد هزة مفاجئة .

(١٧) ملعوب : أى حيلة ، ومنها « ملاعب شيحة » المعروفة فى سيرة الظاهر
بيبرس .

(١٨) طيب مين الى هيعمل ده ؟ : اذن من سيقوم بهذا .

(١٩) ما يبينوش أنفسهم جرابيع : لا يظهرون أنفسهم الا فى صورة وهيئة
حسنة ، ومفردها جربوع ، وهو الحيوان المعروف الذى يشاهد فى الريف وبعض
الأحياء الشعبية - وهو غير العرسة - واللفظة تدل على زراية الهيئة ووضاعة الشأن .

(٢٠) نزيه : أى مهنده وحسن الهيئة ، وللکلمة دلالات كثيرة تفهم من سياق
الحديث .

(٢١) فجالها : أى فجاء لها قبل آذان الفجر بمدة ساعة .

(٢٢) (طخ تك) يلجأ الرواة الى احداث مثل هذه الأصوات لتجسيد
حكاياتهم وتقريبها الى الذهن بأداء مثل هذه الأصوات التى تشد المتلقين ، وتجذبهم ،
وتلك وسيلة من وسائل مسرحة الحكاية .

(٢٣) (أدبني مما أعطاكم الله ٠٠) صيغة من صيغ السؤال والشحادة ، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن تلك الصيغة وغيرها تستخدم في التسول إلا أنها تحمل بعدا أعمق من مجرد السؤال ، إذ أن عالم الشحادة بأدعيته وأشعاره وصيغ سؤالاته يظهر في مجمله وعي هذه الطائفة بحقوقها في مال من يملك ، انطلاقا من مفهوم التكافل الاجتماعي في الإسلام ، فمن يملك (طبقا للصيغة) ليس سوى مستخلف على مال الله ، وحين يعطى فإنه يقدم من مال الله وليس من ماله ، كما أن الشحاذ حين يصف نفسه بالسائل (أو العاجز أو المريض أو غير ذلك من صور استدراج العطف) فإنه على الرغم من صفته تلك لا يقف إلا على باب الله ، أو الكريم أو العاطي ، أو غير ذلك من أسماء الله الحسنى .

(٢٤) حفنت حفنه برضه : أى أخذت كومة من المال وأعطتها له أيضا ، وبرضه من الألفاظ التي بقيت منذ الحكم التركي ، وهي (برضل) التركية التي تعني هوكذا ، وأيضا : لمزيد من التفاصيل انظر قاموس العادات - أحمد أمين . ص ٣٣٨

(٢٥) لسه : هي اختصار لكلمة للساعة ، إشارا للسهولة والتخفيف . وتعني ليس بعد .

(٢٦) عند هذا الموضع قام الراوية بتمثيل المشهد بأن أمسك معصمه ليقرب الصورة الى جماعة الحضور بغرض شدتهم الى ما يحكى .

(٢٧) اخص : عار عليك .

(٢٨) هس هس : بضم الهاء وسكون السين وهي صوت يحاكي السكون ، ويعبر عن الصمت وخلو المكان من الناس أو من الأحياء المنظورة .

(٢٩) ألف محبوب : المحبوب عملة تركية قديمة صكت كبديل عن الدينار العربية ، وكان يسجل عليها أسماء سلاطين آل عثمان ، منذ عهد سليم الأول ، إذ يقال محبوب سليمي ، محبوب مصطفى ، محبوب محمودي ، نسبة الى السلطان سليم الأول ومن تلاه ، وقد شاع استعمال هذا النوع من النقود في كل بلاد العالم العربي التي استولى عليها العثمانيون ، ولارتفاع عياره وجمال نقشه تزينت به النساء ، وكانت قيمته تساوي ٣٧٥ قرشا صاغا من الفضة ، وهو من الذهب الخالص إذ هي (زر محبوب) أى الذهب المحبوب وقد استمرت تتداول في مصر حتى عصر محمد علي سواء أكانت مضروبة في استانبول أو في مصر نفسها ، وقد توقف تداولها سنة ١٨٣٩ . لمزيد من التفاصيل راجع : النقود العربية ماضيها وحاضرها د . عبد الرحمن فهمي المكتبة الثقافية ١٩٦٤ - القاهرة ص ١١٧ .

(٣٠) (من طلق لسلامو عليك) لازمة من اللوازم التي تستخدم كثيرا في لغة القص والحواديت ، وتعني من البداية الى النهاية .

(٣١) قطع : يقال عند الحصول على شيء يقطع أو يقص من مجموعة ، أو امتداد وتطلق للدلالة على الشراء ، مثل (قطع حنتين قماش) أى اشتراهم ، وهي هنا تعني أنه قد اشترى تذكرة للسفر .

(٣٢) مفارق : جمع مفرق ، أى تقاطع وتجمع على تقاطعات .

(٣٣) لامؤاخذة : من لوازم الحديث فى الحكايات ، وتعد من الكلمات الاعترافية التى تحمل دلالة الأسف على مضمون الحديث اذا احتمل أكثر من دلالة ، وكان من بينها دلالات سيئة المغزى أو المعنى ، ومنها (البعيد) و (الأبعد) وقد تكررت فى ثنايا هذه الحكاية هى ومثيلاتها فى أكثر من موضع .

(٣٤) يتصعب عليه أوى : أى حزن على حاله حزنا شديدا .

(٣٥) تمصمص لمون : عبارة تحمل قدرا من البلاغة ، لما بها من تشبيه ، فهى تقال لمن يزعم الشفافة حزنا وأسى بصوت مسموع ، والفعل مأخوذ فى الأصل من جرش الليمون الحامض للتغلب على المرارة فى الحلق والزور ، وقد التقط الراوية المشهد بمهارة ، وجسده بلاغيا للدلالة على الاعتراض والاستنكار من ابداء الحزن والأسى ، وتعنى أننا لسنا فى حاجة الى هذا الحزن وذلك الأسى .

(٣٦) من مصر : يعنى القاهرة ، وقد صارت الكلمة علما على القاهرة فى مختلف أقاليم مصر ، اذ يقول أهل الريف « رايح مصر ، وجاى من مصر » يقصدون القاهرة ، وفى الاسكندرية يطلقون على القاهري (مصرى) وعلى محطة السكك الحديدية الرئيسية هناك (محطة مصر) ويطلق القاهريون على أنفسهم التسمية نفسها . لمزيد من التوسع راجع : القاهرة فى الأغاني الشعبية د. أحمد مرسى - مجلة الفنون الشعبية العدد ٨ يوليو ١٩٦٩ .

(٣٧) (على ماتوحدوا الله) صيغة من صيغ الأداء ، يكثر الرواة الممتازون من استخدامها فى مواضع معينة فى أثناء الحكاية ، وغالبا ما يستخدمونها فى الحكايات الطويلة .

(٣٨) بدله كنوزى : أى بدلة ملوك أو غالية الثمن .

(٣٩) ميه : مائة .

(٤٠) استاهل : استحق ما يحدث لى .

(٤١) آه ٠٠ ماشى : وتعنى الأولى فيما تعنى الموافقة ، وتدل الثانية على سريان الاتفاق ، بمعنى اتفقنا .

(٤٥) (تك) حركة تدل على الانتقال السريع من منطقة لأخرى ، أو مكان لآخر أو بين فعل وآخر ، ويؤديها الراوية بالنقر على أى جسم صلب بجواره أو بفرك أصبعى الوسطى والابهام ليحدث هذا الصوت ، وتعبر عن الإيجاز والاختصار فى السرد ، اذ أنه سافر فى ثوان ، وعشر فى التو واللحظة على بغيته (لمزيد من التفاصيل أنظر : صفوت كمال - الحكايات الكويتية - ١٩٨٦ - الكويت) وما بين الفعلين (الانتقال والوصول) فإن الراوية يتركه لخيال المتلقى ، وتلك وسيلة بارعة من وسائل مشاركة المتلقين فى ملأ الفراغات بين أحداث الحكاية بأعمال الذهن بدلا من تقديم كل التفاصيل بصورة جاهزة .

(٤٣) (كرسى اللى بيقول اخلع الأسنان) استخدم الراوية نوعا من الاستدعاء البيئى لمشهد معروف ليجسد الصورة ، فاذا كان يتحدث عن الهند فانه يستخدم تشبيها محليا ليزيده وضوحا ويقرب الشكل الى الأذهان . ومخلع الأسنان هذا (بتشديد اللام) شخص كان يتواجد بالموالد العامة الشهيرة كمولد الحسين رضى الله عنه والسيدة زينب ، مثله مثل « المطاهر » الذى يقوم بعملية ختان الأولاد ، وغيره من مظاهر المولد .

(٤٤) برطوشة قديمة : أى حذاء قديم ممزق .

(٤٥) (العاشق فى جمال النبى يصلى عليه) لازمة من اللوازم التى يستخدمها الرواة لأحداث نوع من التناغم الصوتى بين لفظة آيه ٠٠ وعليه ، لجذب انتباه المستمعين ، واعدادهم لحدث جديد فى الحكاية . راجع هامش (٣٧) .

(٤٦) يصحن ٠٠ يدرىها : يطحن ، وقد أبدل صوت الطاء بصوت الصاد الذى ينتمى الى المخرج نفسه ، ولكنه أخف منه فى النطق ، بما يتناسب وميل العامية الى السهولة والتخفيف ، يدرىها : يذروها فى الهواء ، والتغير الحادث فى الكلمتين طفيف ولا يمس بنيتهما فى الأساس .

(٤٧) زغده فى جنبه : لكزه فى جنبه .

(٤٨) هون : يقصد بها (هنا) ، وينتمى هذا الأسلوب الى نوع الأساليب الجيدة للأداء وهى تلك الأساليب التى يحاول فيها الرواة محاكاة أفراد من لغات وقوميات مختلفة من الشخصيات التى يقصون عنها ، لكن (هون) لا تنتمى الى لهجة اليمن ، وانما هى قريبة جدا من لهجة بلاد الشام ، وهى اللهجات التى استمع اليها الراوية من اللهجات العربية فى البلدان الشقيقة التى سافر اليها ، كما ألمحنا الى ذلك فى حديثنا عنه وقد لجأ الى هذا ليبعد بنا عن نطق الكلمة فى اللهجة المصرية .

(٤٩) ضيعت : الأولى أنفقت ، والثانية بمعنى فقدت وأضعت .

(٥٠) أخش : بفتح الهمزة وضم الخاء . أى أدخل .

(٥١) الاصطباحة : تطلق على كل ما يتناوله الانسان فى الصباح من طعام أو شراب أو ما يتلقاه من رزق مبكر ، وهى تستخدم أكثر ما تستخدم فى الأحياء الشعبية .

(٥٢) نضيف : يعنى أنه صار مفلسا ، لا يملك شيئا .

(٥٣) نخلع : أى نفر ونهرب .

(٥٤) (٠٠٠) فى موضع هذه النقاط تشبيه يعد من ألفاظ السباب واللعنات ، ويقال للاهانة الشديدة والجارحة ، وقد منعنا المقام من اثباته .

(٥٥) (أيوه ٠٠ نعم ٠٠٠) محاولة لتقليد حركة صبي القهوجى الدائبة فى المكان وندائه على الجالسين بهذا الصوت حتى يرضى كل زبائنه ، فيشعرون أنه ملنفت اليهم ، وغير غافل عن جاء الى القهوة ولم يطلب شيئا من المشروبات بعد .

(٥٦) معار : عار وذلة .

(٥٧) تفرق : بتشديد الراء وكسرها ، أى تغلى غليانا شديدا ، والكلمة مأخوذة من فوران المياه ، أى حركتها الشديدة المضطربة عند الغليان .

(٥٨) احسانا : استدعاء للآية القرآنية التى تحض على طاعة الوالدين وعدم اغضابهما أو القيام بأى عمل يسئ اليهما ولو كان بسيطا حتى بمجرد (التضجر) لا القتل ، والاستدعاء له وظيفة تجسيد الموقف والتذكيرة برأى الدين منه ، ويهدف كذلك الى نيل اعتراف جماعة المتلقين به ، لأن ابن الحلال تقصر يده عن أذى الوالدين، كما يحض على ذلك الدين والمجتمع .

(٥٩) جربيل : سرداب •

(٦٠) يلاحظ أن زعيم اللصوص لم يتلق اعانة مالية في سفرته تلك بعد نفاذ نقوده الا من اليمنى ، ذلك الذى استفاد من تجربته ، وخبر الصديق وعرف الدنيا ، بينما لم يطلب شيئا من الهندي الذى طمع فى نصيب من مد له يد المساعدة ، مع عرضه لذلك ، وهى مسألة تثير علامة استفهام ، فعلى الرغم من أن رحلته كلها كانت فى سبيل المال ، بل فى سبيل الحصول على ثروة ابنة الصياد اليتيمة الا أنه على ما يبدو قد استفاد من الدروس التى قابلته •

(٦١) حق الله : صيغة منتشرة بصورة كثيفة فى حكاياتنا الشعبية فى كل مكان بعد أن أوشكت على الاندثار من واقع العادات والتقاليد الفعلية والصيغة تختلف عن صيغة السؤال السابقة فى أنها ترتبط بالضيف وحق ضيافته ، فإذا كانت الصيغة السابقة (هامش ٢٣) تختص بفئة المساكين والمتسولين الا أن هذه الصيغة تختص بكل غريب أو عابر طريق - سواء كان مسكينا أو غير ذلك ، وقد يقولها الضيف أو المضيف ، فإذا سلم أحدهم ، وقال الآخر (اتفضل) فان الثانى يبادره بالقول - ان أراد الضيافة - (حق الله) « أى أننى سأأتى معك لأخذ ضيافتى عندك التى هى حق الله فى مالك » •

وإذا قال عابر طريق لصاحب دار : (أنا ضيفك) ، فان صاحب الدار يرد عليه بالصيغة نفسها : (حق الله) - كما فى حكايتنا - أى أنك ضيفى وما ضيافتك الا حق الله فى مالى •

(٦٢) ما تنيهاش تانى : أى لا تكررهما ثانية ، وهى أسلوب نهى يقال عند الغضب أو تعنى النهى عن أمر أو طلب •

(٦٣) ابن الليل : وهى تستعمل استعمالين : أحدهما أن تطلق على الحرامى . ذلك اللص الذى يسهر الليل ليسلب الناس نقودهم ، أو يسرق منازلهم • والثانى أن تطلق على الرجل الشجاع الذى لا يهاب الظلام ، ويتحرك فى أثنائه غير مبال باللصوص وقطاعى الطرق ، مثل الخفراء ومن يعملون فى مهن ليلية •

(٦٤) قلبى لعب فيه الفار : كناية عن القلق والشك ، والصيغة تعنى تحرك الهواجس والظنون داخل الصدر ، كما ينبش الفأر فى الجدران والجبال •

(٦٥) يشقشق : يظهر ، وهى مشتقة من شقق ضوء النهار لجهامة الظلام ، ويقولون شقشقة الطيور ، لأنها تسعى فى الصباح الباكر محدثة شقشقة بأصواتها أى تشق سكون اللحظات الأولى من الفجر بأصواتها بعد الاظلام والصمت المطبق . والشقشقة من معانيها الافصح فى الكلام • الوسيط ج ١ ص ٤٩١ لسان ص ١٨٥ ج ١٠ •

(٦٦) أهنتك فيها : أى أهانتى لك وتحملك •

(٦٧) عافصه : أى قذف التراب على عينيه • أى غطى به عينيه • الوسيط ج ٢ ص ٦١٧ •

(٦٨) معدتش : لن أعود لزيارتك أبدا •

(٦٩) البعيد : من اللوازم الاعتراضية أنظر هامش ٣٣

(٧٠) كرههم له قوامك : أى كرههم له بسرعة •

(٧١) شايلة الطين ومتزهرة : عادة مندثرة فى التعبير عن الحزن الشديد عند الوفاة ، اذ كانت النساء تصبغن أوجهن وأيديهن بالنبيلة ، أو الصبغة الزرقاء (الزهرة) التى تستعمل فى الغسيل لتظهير ألوان الثياب ، وكن يحسن التراب على رؤوسهن فيتحول إلى طين بفعل العرق ، ومن عاداتهن فى هذا أن يدرن حول البلدة أو الحى سبع مرات ، وحين يصلن فى كل مرة إلى بيت المتوفى يرتفع صراخهن وعويلهن بعد أن يتوقفن لبرهة ، ثم يعاودن السير من جديد حتى يدفن ، ولهن فيما بعد الدفن شعائر وطقوس ، لا مجال لها هنا .

(٧٢) الحوش : اسم المدفن الذى يدفن فيه الموتى ، ويختص المدفن بعائلة معينة أو أسرة ، ويتكون من مبنى عبارة عن غرفة أو اثنتين ، ثم مدخل المدفن حيث نجد المقبرة ، والاسم وحده يعنى المدفن ، أما اذا أضيفت ، فهى حوش البيت ، حوش المدرسة .. الخ ، ومجموعة الأحواش تسمى المقابر أو القرافة ، أو الجبانة ، لكن الكلمة (حوش) بمفردها تعنى المنزل فى بعض البلدان العربية .

★ تعليق من بعض الحضور

(٧٣) المجاديل : هى القوائم الحجرية التى تسد مدخل المقبرة ، وترتكز على حافتي المدفن ، ويختلف عددها باختلاف مساحة المقبرة ، وتعد من الأسمنت وحديد التسليح أو من الحجر الجيرى .

(٧٤) عند هذا الموضع قال زائر من الأقارب مستنكرا المقاطعة والتكرار هو يبيعهدهم تانى ليه ؟! ومثل هذه التعليقات تعد جزءا من الأداء ، ولا تقل أهمية عن النص نفسه لتوضيح الأداء وسياق القص .

(٧٥) الطبلية : هى المائدة الرئيسية فى القرى ، والأحياء الشعبية فى المدن ، ونى عبارة عن مجموعة من الألواح الخشبية المتراسة بشكل دائرى وتختلف فى اتساعها على حسب حاجة المنزل ، ولها أربعة قوائم قصيرة ، ومن يأكل عليها يجلس على الأرض أو فوق حشيات قطنية ، وتوضع عليها - أحيانا - صينية الطعام وبداخلها أطباق الأكل ، وقد تستعمل بدون هذه الصينية .

(٧٦) عند هذا الموضع بينما يحاكى الراوية صوت النهام الأم الغولة لأولادها ، أقيت مجموعة من التعليقات من الحاضرين ، اذ قال أحدهم « آه » هيفسر لها أهه !! ، فرد عليه الثانى : « آه .. طب بحنكه (زل بلسانه) لو كان غطى الدور كان مرق ! » فأجابهم الثالث حزينا على مصير الأبناء « يا ولدى .. ياريتسه ما كان جمعهم ! » وهو مما حول النص مما سبقت الإشارة إليه .

(٧٧) بنط : حيلة ، وهى تتبادل الدلالة مع دلعوب ، والكلمة بمفردها تعنى الفعل السيئ ، الا اذا أضيفت فهى تحدد الكيفية (بنط حلو ، بنط كويس بنط وحش .. الخ) وهى ترتبط بسياق الكلام فى الغالب الاعم ، ومنها : (دقة) و (ملعوب) و (دور) ..

(٧٨) الأربعين : يقصد عصابة الأربعين حرامى المعروفة .

(٧٩) وفى النهاية تدخلت ابنة الراوية بصيغة أخرى لختام الحدوتة قائلة : « دا تاب على أيديها واتجوزوا » .

الألحان الشعبية



وتربية الطفل موسيقيا

محمد عبد الوهاب عبد الفتح

ان التصدى لاعداد جيل مصرى ناشئ ، يواجه مشكلات هذا العالم الذى يأخذ بأسباب النمو والتطور السريع ، يحتم على المعلم أن يبتكر أساليب حديثة وعصرية فى تربية الطفل الموسيقية تستند الى جذور مصرية أصيلة . وهذا النشء الذى تعهدناه بالتربية والتعليم السليم يفرض علينا أن نهىء له أقصى ما نستطيع من الوسائل المساعدة على توجيه شخصيته وجهة سليمة .

تربوية موسيقية جديدة وعلمية تصل لمستوى الأساليب العالمية ، ولكن فى اطار مصرى خالص يعتمد على موسيقى مصرية صميمة بل على ألحان وإيقاعات من الواقع الشعبى المصرى . ومن هنا كانت الحاجة لكى ينظر التربويون الموسيقيون الى المآثورات الموسيقية الشعبية بنظرة تربوية موسيقية ، والكاتب هنا لا يرفض أساليب التعليم الموسيقى الحديث ، بل على العكس يؤكد على الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا . ولكن لابد أن نتذكر أن لكل بيئة ظروفها ومشكلاتها ، ولذلك يجب علينا أن نستشف من الأصول التاريخية الحية للطفل المصرى الأساليب العصرية فى تربيته وتوجيهه .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التربوية الموسيقية الحالية المستخدمة فى مصر تحتاج لمزيد من المراجعة والتقنين ، حيث أن أغلب مقررات مناهج التربية الموسيقية ذات طابع أوربى فى حين أن المآثورات الشعبية فى موسيقى الطفل المصرى يمكن أن تؤدى دورا رئيسيا فى مجال توجيه ثقافة الطفل الموسيقية ، ولهذا كانت رغبتى الملحة فى محاولة ايجاد مصدر تعليمى جديد يتناسب مع الطفل المصرى يحبه فى الموسيقى ويجذبه لفهم فنونها المتعددة . ولما كان لدى الطفل المصرى تراث فنى رائع وضخم من مآثورات الألحان الشعبية والأغاني الشعبية المتنوعة ، كان لابد من استخدام أساليب

تطبيق أهداف تربوية :

ويكسبه الشخصية القومية ، ويساعده على نمو وعيه الاجتماعي والديني . **والثاني** هدف خاص بالناحية الموسيقية يسهم كثيرا في تنمية قدرات الطفل الموسيقية ، ويمهد أمامه السبيل لفهم كثير من الحقائق الموسيقية الصعبة على مداركه ، في مراحل تعلمه الأولى ، وهذا بالإضافة الى إتاحة الفرصة للطفل للتعرف على البيئات المختلفة لبلاده التي تنبع هذه الأغاني من صميم حياتها . . . ولكن . . . كيف نستطيع أن نوظف اللحن الشعبي داخل العملية التربوية ؟

وللاجابة عن هذا السؤال يجب أن يتبع المعلم خطوتين أساسيتين :

الأولى : أن يدرس المعلم - الخصائص العامة لألحان الطفل الشعبية دراسة مستفيضة من الوجهة الموسيقية البحتة ثم يستخلص لكل لحن شعبي على حده ، مميزاته الإيقاعية واللحنية ، كالمساحة الصوتية والمقام والأبعاد الموسيقية . . . الخ نموذج (١) من كتاب السيدة بهيجة رشيد ألحان شعبية للأطفال .

تتميز الأغاني التي يغنيها الأطفال بالحن بسيطة النغمات والأبعاد الموسيقية ، وكذلك الإيقاعات إلا أنها عميقة المعنى . تعبر عن احساس الطفل الحقيقي ، فهي ترسم صورة واضحة للبيئة التي يعيش فيها ، صورة صادقة عن الانفعالات النفسية للطفل وعن ميوله وطبائعه، ولن نكون مخطئين اذا قلنا أن من الحوادث التاريخية والتطورات الاجتماعية ما سجل بالأغاني الشعبية ، فهي بلا شك لون من ألوان التعبير عن الانفعالات التي تتعرض لها الشعوب طبقا لتطور البيئة سياسيا واجتماعيا ودينيا . . . وأحب أن أنوه هنا ، أن تجربتي في التدريس في المعهد العالي للكونسيرفتوار ، قد أفادتني ، فم. ادراك أهمية وضع مناهج دراسية تعتمد أساسا على وجود المادة الشعبية الأصلية ضمن مقرراتها التربوية . . . كما ثبت لي من خلالها أن ادخال ألحان أغاني الأطفال في العملية التربوية الموسيقية ، يحقق هدفين ، الأول تربوي عام يسهم في نمو انتماء الطفل ،

نموذج (١)

حَلُّوا يَا حَلُّوا • رضاه كريم يا حلُّوا

رَسَتْ عَلَى فَا

بِسْ بِسْ آه يَا بِسْ بِسْ نُو

كرد على سى

يَا راجل يا عجوز

كرد على سى

أُبْرَحْ يَا أُبْرَحْ



يا على يا ربني ط لى ذقنى



شعبية - مدخلا سهلا لتعليمه الموسيقى ذلك لأن
أهمه الألحان تأثيرها الكبير على وجدان الطفل
وتدوقه الموسيقى السليم ، وتعليمه المبني على
الادراك والفهم .

(أ) الإيقاع :

ان فى اللحن الشعبى وإيقاعاته خامه فنية
خصبة تفيد الطفل فى تربيته الإيقاعية ، وسوف
يجد المعلم سهولة فى شرح الإيقاعات الجديدة على
مفهوم الطفل عند الاستعانة بالمأثورات الشعبية
الإيقاعية وذلك كما فى شرح الموتيف الإيقاعى
(تا فا فى) (١) بمعنى أنه ، لو أدمج المعلم هذا
الشكل مع الشكل (تا تى) (٢) سوف يكونا
الضرب الإيقاعى الشعبى المعروف فى مصر باسم
المصمودى الصغير (٣) ومن ناحية أخرى فان
المادة الإيقاعية الشعبية لا تقتصر على إيقاعات

4 3 2

الموازين البسيطة (— ، — ، —)

4 4 4



والخطوة الثانية : اختيار اللحن الشعبى أو
الأغنية الشعبية من موسيقى الأطفال المتنوعة
طبقا لمتغيرات المكان والزمان والبيئة الاجتماعية
ونوع الطفل ، لذلك نذكر المعلم عندما يعد لحنا
شعبيا معينا أن يراعى تناسبه مع مرحلة نمو
الطفل الفكرية والفنية ، وأن يحدد مسبقا
- من خلال اختياره للحن الشعبى - هدفا تعليميا
بتلاءم مع مفهوم اللحن الشعبى الواسع ، ويقوم
المعلم بتدريسه من خلال هذا المفهوم ، وفى ضوء
فلسفة تتلاءم مع طبيعة هذا المهن . وسواء كان
الهدف نظريا كما فى القواعد النظرية أم كان
الهدف عمليا كتنمية الادراك الحسى ، فان
الموضوعات التى يمكن للمعلم أن يدرسها من
خلال الألحان الشعبية تتحدد فى النقاط التالية :

١ - الإيقاع .

٢ - اللحن .

٣ - النظريات الموسيقية .

٤ - تعدد التصويث .

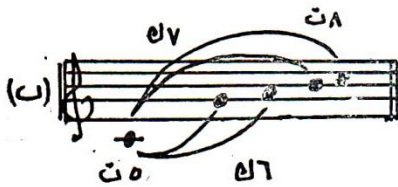
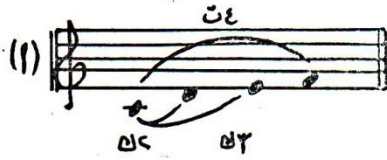
٥ - الابتكار والابداع .

منذ البداية لا يستطيع الطفل الكتابة أو
القراءة ، ولكى نحاول أن ندرس للطفل الموسيقى
بأسلوب سهل ومبسط ، علينا أن ندخل اليه
بالمدخل الذى يحبه وهو « اللعب والغناء » لذلك
نقول أن فى التعليم الموسيقى المبني على أساس
الألحان الشعبية - التى غالبا ما يصاحبها ألعاب

البداية ، المسافات التي تكون ذلك الجنس الأول بالنسبة للأساس ، وذلك كما في وجود الرابعة التامة والثانية الكبيرة والثالثة الكبيرة في جنس جذع مقام العجم . ثم ندرس بعد ذلك المسافات التي تكون الجنس الثاني بالنسبة للأساس tonic فتظهر بذلك بعد الخامسة التامة ثم السادسة الكبيرة والسابعة الكبيرة وأخيرا الأوكتاف .. في جنس الفرع لنفس المقام (العجم) . نموذج (٣) ، أ ، ب :



نموذج (١٢)



وبذلك تدرس الأبعاد الموسيقية بالترتيب المتدرج الآتي :

الرابعة التامة . ثم الثانية والثالثة بنوعيهما ثم الخامسة التامة ثم السادسة والسابعة بنوعيهما وأخيرا الأوكتاف بعد ذلك تأتي دراسة المسافات الزائدة والناقصة .

ويهمني أن أؤكد على ضرورة استخدام اللحن الشعبي ، وكذا الأغنية الشعبية كمدخل مهم وضروري في تربية الطفل المصري موسيقيا . وكخطوة أساسية تأتي نتائجها المؤثرة في دراسة اللحن والأبعاد الموسيقية ، كما يجب ربط كل بعد موسيقي بلحن شعبي معين أو لحن ذي طابع شعبي يسهل من دراسة المسافات سواء صاعدة

بل تتميز في كثير من الأحيان بالايقاعات العرجاء والمتغيرة التي يمكن الاستعانة بها عند تدريس المادة الإيقاعية المستخدمة في الموسيقى المعاصرة ، وذلك كما في شرح الميزان الأعرج

8

والمقترن بالضرب الإيقاعي (٤) .



والمسمى بالسماعى الثقيل فى الموسيقى العربية ، كما يمكن شرح الميزان بتقسيم

وأيضا فى الميزان المقترن بإيقاع



المعروف عندنا باسم (دور هندی) .. أما في حصة الإيقاع الحركي فيجب أن يتذكر المعلم أن لحن الأغنية الشعبية يرتبط عادة بلعبة معينة أو تكوين جماعي يمكن أن يفيد في شرح معلوماته الجديدة ولذلك نستطيع أن نقول أن للمأثورة الإيقاعية الشعبية فائدة مباشرة في فهم الطفل للعنصر الإيقاعي في مراحل مناسبة من تطور نموه الفني والذي كان من الممكن الغاؤه أو تجنبه أو تأجيله لمرحلة متأخرة جدا من دراسته الموسيقية .

٢ - اللحن :

ولعل أهم المشاكل التي تواجه معلم الموسيقى في معالجته لهذه الألحان ، إدراك الطفل للأبعاد الموسيقية Intervals باختلاف درجاتها وأنواعها .. ولتبسيط هذه العملية يقوم المعلم بتدريس المسافات الموسيقية بطريقة اسميها ، « دراسة الأبعاد الموسيقية على أساس المقامات العربية في دراسة الأبعاد » .. ومن المعروف أن المقام العربي يبنى على جنسين الأول جنس الجذع ، والثاني جنس الفرع .

نموذج (٢) ، مقام العجم على نغمة دو :

لذلك نجد أن من الطبيعي أن ندرس في

بعد الثالثة الكبيرة والصغيرة ٠٠ راجع كذلك نموذج (١) ٠ أما طريقة الأبعاد الموسيقية البحتة Intervals method والتي استخدمها كثير من موسيقى العصر الحديث أمثال هندميت فيجب تأجيل دراستها للطفل المصرى الى مراحل متقدمة نوعا حيث يصبح الطفل قادرا على استيعابها بدون انتسابها الى المقامات وذلك لأن الطفل

أو هابطة ، وبالترتيب المتدرج الذى أوردته من قبل ، كما يمكن ربط أنواع المسافات بأنواع المقامات وعلاقة المقامات بعضها البعض عن طريق اختلاف المسافة ، وقد كتب المؤلف ثلاثة ألحان بسيطة ذات طابع شعبى ٠ (نموذج (٤) أ ، ب ، ج : يخدم كل منهم مسافة معينة ، فالأول يخدم مسافة الرابعة الثامنة والثانى يخدم بعد الثانية الكبيرة والصغيرة ، والثالث يفيد

نموذج (٤)



العامة لأغاني الأطفال الشعبية ، ثم يربط اللحن الشعبى بعد دراسته بموضوع نظرى معين فى القواعد النظرية ، كالسكوب ، والنقطة والرباط ، والمازورة المتكاملة أو التصوير الموسيقى ، كما يجب على المدرس أن يشرح نظريات التحليل والنقد من خلال تعميقه للاحاساس المقامى الذى يعزف منه اللحن الشعبى أو الأغنية الشعبية ودراسة عباراته وجمله وقفلاته وتحويلاته (ان وجدت) ونقط قممه climax وبذلك

المصرى يعتمد اعتمادا كبيرا فى دراسته للأبعاد الموسيقية على الألحان المقامية التى تتميز الموسيقى الشعبية ، فهى لا تحتاج بلا شك الى بذل مجهود ذهنى وعقلى كبير للتوصل الى درجات وألوان تلك الأبعاد ٠

٣ - النظريات الموسيقية :

لقد أوضحت من قبل ، أن من واجب معلم الموسيقى ان يقوم بدراسة مستفيضة للخصائص

دفتقد في تعليمنا الموسيقى ومن ثم فاننا ينبغي أن نولى هذا العنصر اهتماما أكبر . عن طريق ادخال اللحن الشعبي ضمن عناصر النسيج الموسيقي الهارموني والكونترا بينطى . وقد استخدم الكاتب اللحن الشعبي « يا قصير يا ايد الهون » مرتين لتوضيح الفرق بين النسيج الهارموني المبني على الرابعات والنسيج البوليفوني في

نستطيع أن نقول أن اللحن الشعبي على بساطته وسهولة فهمه وأدائه ، الى جانب قربه من روح الطفل المصرى وبيئته ، يوفر على المعلم عناء يطول لعدة حصص فى شرح كثير من القواعد النظرية والجمالية فى عناصر اللغة الموسيقية .

٤ - تعدد التصويت :

ان ادراك الطفل لتعدد التصويت ، عنصر

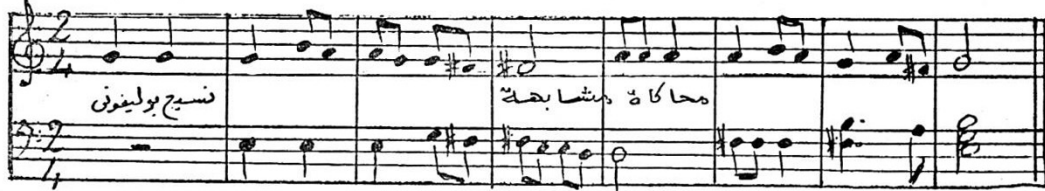
نموذج (٥)

(٩٥)



لحنه « يا قصير يا ايد الهون » لآلة البياض

(٥٥)



« ادلع يا جمل حمدان » يوضح ملائمة الاسلوب البوليفوني فى معالجة الألحان ذات المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون .

نموذج (٥) أ ، ب كما استخدمت فى نموذج (٦) أ ، ب ، ج الاسلوب الكونترا بينطى بطريقة المحاكاة .. ونموذج (٧) اللحن الشعبي

نموذج (٦)

(١٦) غناء



(٥٦)

محاكاة لكسبة

(٥٧)

محاكاة تليير و نقصير

نموذج (٧) « يادلع يا جميل حمدان »

غناء

٥ - ابتكارات الطفل :

من القواعد المهمة التي تنميها طريقة التدريس على أساس الألحان الشعبية استشارة قدرة الطفل على الابتكار والابداع . ومن الطرق الطريفة في ذلك اعطاء الطفل لحنا شعبيا قصيرا يتكون من عبارة واحدة ، ويطلب من الطفل تكملته بعبارة ثانية بما يكون ما يعرف بالسؤال والجواب - كما يمكن تعليم الطفل بعض أفانين التنويعات على الأصول اللحنية الشعبية مثل التكبير والتصغير والقلب والعكس . . وغيرها بحيث يستخدم الطفل هذه الأفانين بأسلوبه الخاص ومن وحي ابداعه الشخصي .

المؤلف دور مهم :

تعانى المكتبة الموسيقية المصرية من النقص الشديد فى مؤلفات الأطفال الاكاديمية عموما ، وفى المؤلفات المستلهمة من الماثورات الشعبية خاصة . . ولذلك تقع على عاتق المؤلف الموسيقى الأكاديمي مسؤولية كبرى لتعويض ذلك النقص الشديد وحتى يمكننا توجيه الطفل موسيقيا عن طريق استثمار ألحان الطفل الشعبية استثمارا واعيا يفيد فى تربيته الموسيقية .

ومن هنا يجد المؤلف منبعاً يستلهم منه مؤلفات فنية تبقى على هذا النوع من تراثنا العظيم الناطق بمشاعر الطفل والنابض بمختلف أحاسيسه اليافة .

ولكن اذا ذكرنا من لهم دور مهم فى هذا المجال نجد الأساتذة الأفاضل (بليقس عباس

د . عفت عياد ، د . نادية عبد العزيز عوض هذا بالإضافة لأعمال أستاذتنا الدتورة عواطف عبد الكريم حيث قدم كل منهن عدة أعمال فنية رائعة فى مجال موسيقى الطفل الاكاديمية ويقوم بعضها على أساس شعبى لتخدم أهدافا تربوية موسيقية متعددة . ومن ناحية أخرى نجد من الملحنين والمطربين المصريين من اهتم بموسيقى الطفل أمثال محمد فوزى وبهاء عثمان (١) ومحمد ضياء الدين (٢) وصفاء أبو السعود .

أما اذا نظرنا لأعمال أستاذنا الكبير جمال عبد الرحيم فسوف نجده رائدا فى مجال موسيقى الطفل ، حيث قدم للطفل المصرى عدة أعمال موسيقية وغنائية مثل (دعابة - قطنى صغيرة - ثلاثية صغيرة . . والشعب فات . . الواد ده ماله ومالى .. وغيرهم) وهى أعمال مستلهمة من أصول الألحان الشعبية ، تفيد الطفل فى دراسته الموسيقية ، وتساعده على فهم كثير من العناصر الموسيقية ، هذا بالإضافة الى أن هذه الأعمال تتناسب مع طبيعة الطفل المصرى وبيئته لما لها من جذور شعبية أصيلة تعمق كثيرا من مفاهيم الانتماء والأصالة والمعاصرة فى مستقبل الطفل وشخصيته فيما بعد ، **نموذج (٨)** من أعمال المؤلف المصرى جمال عبد الرحيم باسم (سوسه كف عروسة) : ويتميز هذا العمل المكتوب لكورال الأطفال من صوتين بمصاحبة البيانو ، بالمعالجة الفنية البسيطة فى صياغة بوليفونية تتميز بنسيجها المتين مع مصاحبة هارمونية حديثة وإيقاعات سنكونية معاصرة فى آلة البيانو .

نموذج (٨) : كما فى الشكل التالي : -

نصونج رقم (۸)

" Clap, clap "

سوسه کف عروس

for Choir x Piano في صياغة جديدة للكورال والبيانو

Gamal Abdel-Rahim

جمال عبد الرحيم

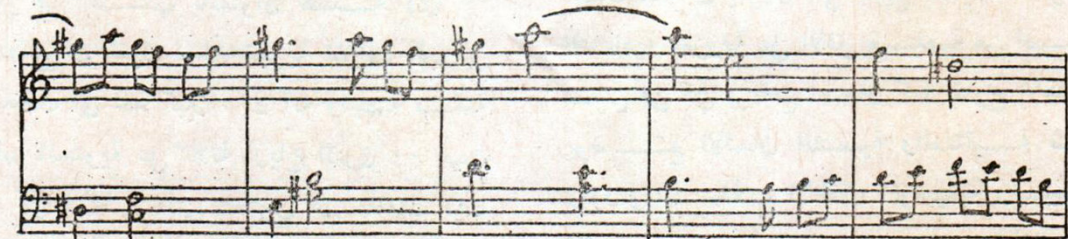
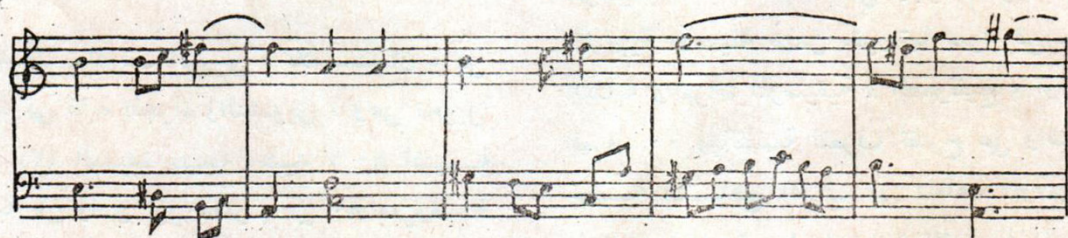
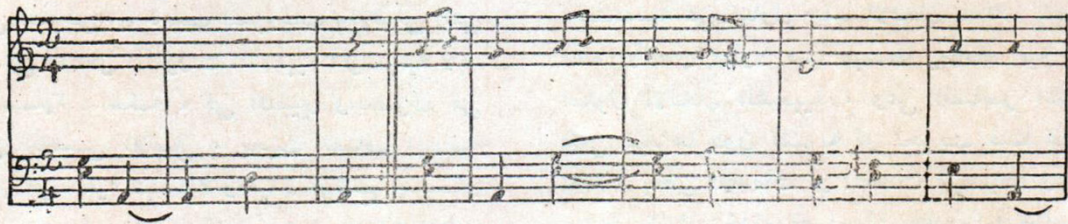
(♩ = 76) لا مرق وقته
 كورال
 اطفال
 يسقف والى. سوه
 Piano

[illegible]

Folk Song

$\text{♩} = 180$ Allegro

نموذج رقم (٩)



وذلك بالطبع لثبات نغمات آلة البيانو . .
ونموذج رسم (١٠) أ ، ب ، ج ، د ، هـ ،
مقتطفات من كتاب بلاسنيان للآغاني أرقام
(١ ، ٣ ، ٥ ، ٧٠ ، ٧٩) توضح الأساليب التي
استخدمها في تناول هذه الألحان : فقد تناول
هذه الألحان تناولاً فنياً مبسطاً يحافظ فيه على
أصول الألحان الشعبية ، وعلى العناصر الفنية
التي تميزها دون تشويه أو تحريف فيما عدا
إضافة بعض المقدمات أو القفلات البسيطة وذلك
عن طريق استخدام مصاحبات هارمونية معاصرة
أو بوليفونية حديثة تستند في كتابتها على الروح
المقامية التي تتميز بها هذه الألحان .

مقترحات :

✽ أحياء تراث آغاني الطفل الشعبية وتدوينها
تدويناً علمياً صحيحاً وإصدارها في عدة كتب
تزود بها مكاتب الأطفال ، فلا تكفى سلسلة
كتب السيدة بهيجة رشيد ، وهي التي قالت عنها
« انها ليست دراسة علمية في ميدان الغناء
الشعبي » . . بعد ذلك تأتي الهيئات المتخصصة
لتقوم على دراستها وتصنيفها واستخلاص القيم
الفنية والجمالية التي تفيد المدرس في تدريسه
والطفل في دراسته .

✽ أهمية وضع مناهج دراسية خاصة بالتربية
الموسيقية تعتمد أساساً على وجود ماثورة المادة
الشعبية الأصيلة ضمن مقرراتها سواء في مادة
الكتابة والقراءة الموسيقية « الصولفيج » أو في
العزف . . وبالنسبة للعزف نقترح على واضعي
خطة مناهج العزف في المعاهد الموسيقية
المتخصصة أن يقرروا على جميع تلاميذ المرحلة
الاعدادية معزوفة على الأقل مستلهمة من أصل
شعبي في كل برنامج امتحان كما نقترح الاهتمام
بوضع الألحان الشعبية والغنائية ضمن
رپورتورات حفلات الأطفال الموسيقية وتسجيلها
إذاعياً وتلفزيونياً لإذاعتها في برامج الأطفال .

أن تناول ألحان آغاني الأطفال الشعبية تناولاً
فنياً لإنتاج عمل فني أكاديمي للطفل ، لا يشترط
شروطاً معينة أو قواعد جافة محددة ، يجب على
المؤلف أن يتبعها في تناوله الفني الهادف ،
ولكني افترض أن تأليف المعزوفات والآغاني التي
نقوم على أساس الماثورات الشعبية الموسيقية لأبد
أن يشملها « حكمه » في التغيير والتصرف في
اللحن الشعبي الأصلي ، بحيث تضاف إليه
عناصر موسيقية مبسطة ومفيدة توضح جمال
اللحن ولا تشوّهه ، وتزيد من استمتاع الطفل
به ، إلى جانب مساعدة الطفل على الفهم الواضح
بعناصر اللغة الموسيقية . . كما يجب أن يحدد
هدفاً موسيقياً أو أكثر من خلال العمل الفني
المقدم للطفل ، ونموذج (٩) من مؤلفتي
الموسيقية في مجال موسيقى الطفل (الحركة
الرابعة من متتابعة صغيرة للبيانو من خمس
حركات) . . وقد قصدت في هذا العمل أن
أظهر اللحن بصورته الأصلية وأن أقدم صيغة
ثلاثية متكاملة البناء من خلال لحن الطفل الشعبي
(كحكم كحكم) . . والهدف التربوي من هذا
العمل أن يفهم الطفل في مرحلة مناسبة من تعلمه
الموسيقى معنى تعدد الألحان في كل من النسيج
الهارموني والنسيج البوليفوني ، والفرق بينهما
وأن يتعود الطفل منذ البداية على الإحساس
بالإيقاعات العرجاء ، وذلك عند ما ظهر إيقاع
 $\frac{5}{4} \cdot \frac{7}{4}$ في القسم الأوسط من الحركة .

وجهة نظر روسية :

لقد أقدم المؤلف الروسي « بلاسنيان » على
تجربة في غاية الجرأة والتشويق ، وهي تحويل
كتاب (٣) السيدة بهيجة رشيد (٨٠ أغنية
شعبية من وادي نيل مصر) إلى ٨٠ معزوفة
للبيانو في كتاب بالعنوان نفسه (٤) . .
ونستطيع أن نقول ، أن تجربة المؤلف الروسي
قد نجحت إلى حد كبير ، إلا أنه واجهته مشكلة
المقامات المحتوية على ثلاثة أرباع التون . . حيث
حول كل الآغاني التي تحتوى على مقامات ذات
ثلاثة أرباع التون إلى مقامات خالية من الأرباع

نموذج (١٠)

(٩)

1. *mf*

هارموني مقامى حديث

This musical score is for example (9). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs. The text 'هارموني مقامى حديث' (Modern Maqam Harmony) is written above the top staff.

(١٠)

5. *p*

This musical score is for example (10). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff is characterized by sixteenth-note runs and eighth-note patterns, with some phrases marked with slurs.

« أوستيناتو في شكل هارموني أفقي مبني على بعد الرابعة التي المقامات العربية »

(١١)

3. *mf*

This musical score is for example (11). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs.

نفسيع بريفتون باستخدام النكاح المشابهة

(١٢)

79.

This musical score is for example (12). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff is characterized by sixteenth-note runs and eighth-note patterns, with some phrases marked with slurs.

(١٣)

70.

This musical score is for example (13). It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef. The melody in the top staff features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs.

مع التعرف على الألحان والأغاني الشعبية
الأصيلة •

وهنا أسأل .. أين كورال أطفال
الكونسيرفتوار الآن ؟ .. بعد تجاربه الناجحة مع
الأستاذة بليقس عباس وعفت عياد ود • نادية
عبد العزيز عوض •

✳ الاهتمام بمؤلفات الطفل التربوية الموسيقية
المبنية على أساس المأثورات الشعبية الموسيقية
والتي بدونها لن تكتمل العملية التربوية
المقصودة في مجال تربية الطفل المصري
موسيقيا •

✳ الاهتمام بأعداد معلم الموسيقى القادر على
فهم أصول اللحن الشعبي وتوعيته بهذا الفن
الأصيل وبطرق تدريسه بالأساليب العلمية
السليمة وكيفية الاستفادة منه في تربية الطفل
موسيقيا •

★ الاهتمام بكورال الأطفال لغناء الأعمال
المبنية على أساس أصول أغاني شعبية بحيث
يصبح تكوين كورال الأطفال هذا البنية الأساسية
لاكتمال أى منشأة خاصة بتربية الطفل .. ثم
الاهتمام برحلات ميدانية للأطفال للمناطق
الأصلية التي نشأت فيها أغاني الأطفال في ريف
مصر ، وذلك لتقديم عروضهم الفنية الجديدة ،



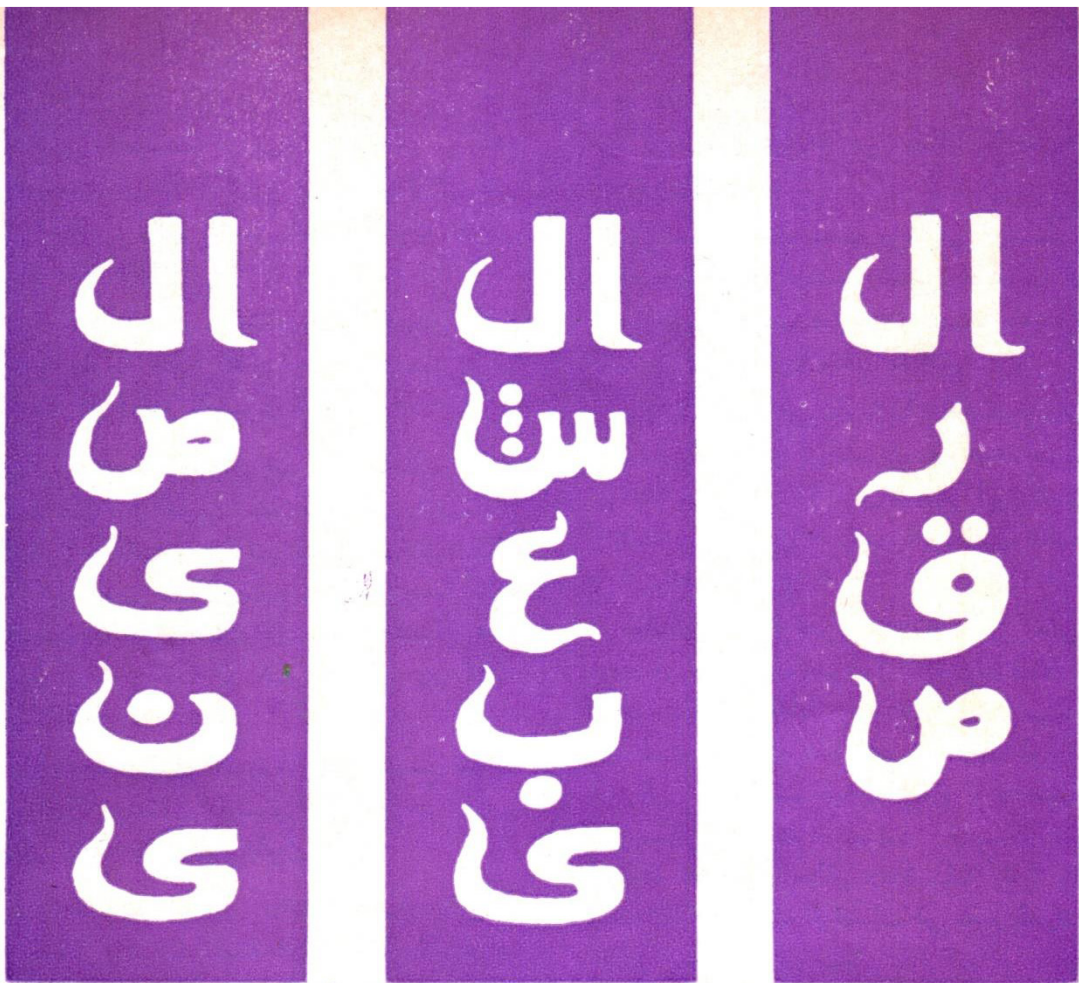
(١) قدم هالة والقطعة ١٩٦٧/١/٩ كلمات سمير يوسف أحمد ، غناء الطفلة : نسرین محمد ،
توزيع ميشيل يوسف ، اسطوانة صغيرة ، سرعة ٤٥ •

(٢) قدم ١ + ١ = ٢ ، وألف باء على اسطوانة سرعة صغيرة ٤٥ الأولى وجه (٢) والثانية وجه (١) •
تأليف جمال الهاشمي - ١٩٦٨/٧/١٦ •

(٣) ٨٠ أغنية شعبية من وادي النيل بمصر - بهيجة صدقي رشيد ، جمعتها ودونت موسيقاها •
مكتبة الانجلو المصرية - ش محمد فريد - القاهرة •

Sergei Balasanyan, To the young musicains of A.R.E., 80 Folk
Songs From the Vallay of the Nile (Egypt).

(١)



د. غبريال وهبة

الرقص أقدم لغة عرفها الانسان • انه فن رائع من أقدم الفنون الجميلة على الإطلاق، أحسه الانسان الفطري في جسمه، ولمس إيقاعه المنتظم يسرى في بدنه قبل أن يهتدى الى لغة التخاطب •

وقد هامت به الشعوب منذ فجر التاريخ ، وأبرزته النقوش الجدارية في معابد المصريين القدماء حيث كان يحتل مكانة كبيرة في حياتهم ، ولعب دورا مهما في المجتمع ، ولم يخل أى عيد أو حفل من الرقص الذى كانوا يعدونه تعبيرا طبيعيا عن الفرح والبهجة • وكان المصريون قديما يستمتعون بحركات الرقصات الجريئة كما نستمتع بها اليوم أيضا ، فالرقص يشيع بين جوانحنا فيوض الجمال ونفحاته •

وقد احتفى الاغريق بالرقص ، وكانت الرقصات الديشورامبية التى تقام تكريما للاله ديونيسوس قديمة ضاربة في القدم • وقد أشار أرسطو في كتابه « فن الشعر » الى أن المأساة الاغريقية نشأت من هذه الرقصات الديشورامبية •

ويحتل الرقص مكانا هاما في التشكيل الحضارى العريق للصين • فالرقص الصينى له تاريخ متألق دشر للاعجاب • وقد أبدع الصينيون القدماء رقصات بدائية كانت تعبر بالتمثيل الايمائى الصامت والحركات الجسدية عن الصيد ، والمعارك التى يخوضونها ، والحب ، وطقوس تقديم الاضاحى والقرايين للآلهة •

وتشين وتشو وغيرها من الممالك المتحاربة قبل
أسرة الهان •

فى عصر لاحق بدأت موسيقى أواسط آسيا
ورقصاتها تغزو أواسط الصين بعد أن أرسل
الامبراطور وو دى من أسرة الهان مبعوثا الى
تشانج تشيان لزيارة تلك المناطق •

وقد اكتشفت فى عام ١٩٤٩ م رسوم وتمائيل
فخارية صغيرة لراقصين من عهد أسرة هان
(٢٥٦ ق م - ٢٢٠ م) تعبر عن رقصات
رشيقة رائعة مثل « رقصة الأطباق السبعة »
و « رقصة الحرير » •

وازدهر فن الرقص فى القصور حتى بلغ
أوجه فى عهد أسرة سوي (٥٨١ م - ٦١٨ م) ،
وأُسرة تانج (٦١٨ م - ٩٠٧ م) حيث كان
الحكام يستعذبون هذا الفن فى وقت قويت فيه
الدولة ، وانتعشت فيه التجارة ، وأينعت فيه
الموسيقى • وقد استعيدت رقصات قديمة
لتمجيد فضائل الحاكم والاشادة بقوة الدولة
ومناعتها • وكانت الرقصات فى عصر أسرة تانج
تؤدى بمصاحبة الموسيقى عادة كما فى « رقصة
هو سوان » وتشير كلمة « هو » الى المناطق الغربية
فى امبراطورية تانج والتي كانت تشهل ما يعرف
الآن باسم سينجيانج وبعض أجزاء من آسيا
الوسطى ، أما « سوان » فمعناها غزل حيث أن
الراقصين يدورون حول أنفسهم دورانا سريعا

وتعتبر رقصة « العهود الستة » من أقدم
الرقصات الصينية اذ تعود الى القرن الحادى عشر
قبل الميلاد ، وهى تشمل ست رقصات تعكس
تاريخ ستة عهود •

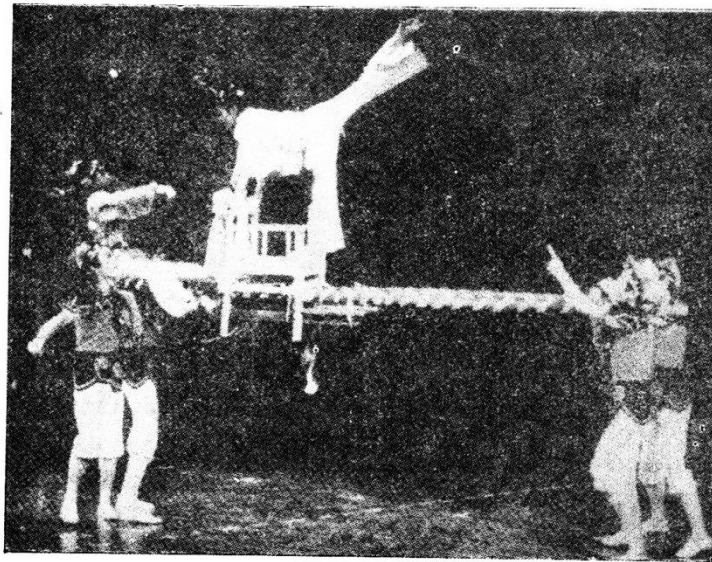
وقد اكتشفت بمقاطعة تشانجهاى أوانى
فخارية ملونة عليها ثلاثة رسوم للرقص يرجع
تاريخها الى العصر الحجري الحديث •

وفى عهد مملكة تشو ظهرت رقصات كاملة
رفيعة المستوى تصور حفلات تقديم القرابين
للآلهة • وكانت تعرض فى البلاط الملكى
وجاء فى احدى قصائد تشيوى يوان وصفا لتلك
الرقصات التى كانت تؤدى فى أمثال هذه
المناسبات ، وكانت لها شعبيتها فى عهد أسرة
تشو الملكية •

وتأسست فرق كبيرة للرقص مع فرق
موسيقية • ودخلت الموسيقى والرقص فى مناهج
التعليم لآبناء الارستوقراطيين •

وعندما نشأ المجتمع الاقطاعى صار الرقص
من وسائل الترفيه المهمة لدى الحكام فازدهرت
الموسيقى وفن الرقص فى البلاط •

وفى الفترة من القرن الثانى قبل الميلاد الى
قرب القرن الثانى الميلادى أنشئت هيئة « يوفو »
وهى هيئة رسمية تولت جمع الرقصات الشعبية
والموسيقى التى كانت منتشرة فى تشاو ووى



الفراشة تقفز الى مقعد تشونج كوى فوق الحفة •



دنج هوا فى حفل زفافها
الى دولين .
« مشهد من الدراما
الراقصة الشعبية دنج هوا »

الترفيه . وظهرت فرق ضخمة تضم راقصين من
الهواة كانت تقدم عروضها فى القرى وفى أيام
الاعیاد . ومازالت بعض رقصات تلك الفرق
تعرض فى أيامنا هذه مثل « رقصة قارب التنين »
و « رقصة الحصان الخيزرانى » .

وابان عصر أسرة يوان الحاكمة (١٢٧١ م -
١٣٦٨ م) حدث ازدهار كبير فى الفن المسرحى
حيث تم العثور على مائة وثلاثين مسرحية ترجع
الى عهد تلك الأسرة . ومعظم هذه المسرحيات
مجموعة فى مجلد عنوانه « المسرحيات اليوانية
المائة » وقد طبعت حوالى عام ١٦٠٠ م .

وكان الرقص يدخل كجزء فى المسرحيات ففقد
كيانه كشكل فنى مستقل . وامتازت المسرحيات
التي ظهرت فى فترة يوان بأنها كانت فنا له
نظام ضخم ومعقد من القوانين والقواعد ، وتنتمى
لتقاليد بلغت أوج السمو والرفعة وتعتبر
الأساس الذى احتذى فيما بعد . ولا يعرف كيف
حدث ذلك النضج حتى وان كان فى ظل حضارة
متقدمة ، فالشيء العجيب الذى يفوق التصور
أن تلك النماذج قد تطورت من أصولها القديمة ،
وأثمرت ذلك الانتاج الغصص فى فترة زمنية
قصيرة نسبيا داخل نطاق حكم أسرة واحدة لم
تعش كثيرا ولهذا فان تلك النهضة الدرامية تمثل
حدثا من الأحداث الملهمة فى تاريخ الحضارة .

تطير فيه الشرائط الحريرية برشاقة مع حركاتهم
الراقصة . وقد اشتهرت فى عهد أسرة تانج
ثلاث تمثيلات للرقص بمصاحبة الموسيقى ،
ألف الامبراطور تاي تسونج اثنتين منها وهما :
موسيقى الفتوحات ، وموسيقى الاحتفالات .
هذا وكانت مدارس الرقص والموسيقى تقدم
عروضا صغيرة لتسلية النبلاء فى البلاط
الامبراطورى والمعسكرات .

وهناك أيضا نوع آخر من الرقص والشعر
والموسيقى ظهر فى أسرة تانج كان يطلق عليه
« الأخان الكبيرة » مثل رقصة ثياب الريش
والحرير ، التى كانت تؤديها الراقصة يانج
كوى فى القرن الثامن الميلادى أمام الامبراطور
شيوان تسونج الذى قام بتأليفها بنفسه .
وفىها ترتدى الراقصة تنورة تتدلى من خصرها
الى مادونه ملونة بألوان قوس قزح ، وثوب من
الريش . اوقد أشاد كثير من القصائد من عهد
أسرة تانج بتلك الرقصة التى تمتاز برشاقتها
وحركاتها التى تحاكي حركات الجنيات الرقيقات
الساحرات .

تطور الرقص الشعبى فى أسرة سونج
(٩٦٠ م - ١٢٧٩ م) فاتبعت موضوعاته
عما كانت عليه فى أسرة تانج مع الاهتمام بعنصر

أما في عهد أسرة مينج (١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) ،
وأ أسرة تشينج (١٦٤٤ - ١٩١١ م) فقد انتشر
الرقص بين أبناء الشعب الصينى لتزجية وقت
الفراغ .

وتضم الصين قوميات مختلفة تصل الى
ست وخمسين قومية لكل منها رقصها التقليدى
الخاص بها ، وظلت معظمها محتفظة بأصالة
رقصاتها .

وحين أسقطت ثورة ١٩١١ م أسرة تشينج
الحاكمة وقضت على النظام الإقطاعى الذى جثم
على الصين من ألفى عام . ومع النهضة الثقافية
الحديثة التى بدأت بعد حركة الرابع من مايو
عام ١٩١٩ . ومع النهضة الثقافية الحديثة أدخل
الرقص الغربى الحديث الى الصين . غير أن روادا
مثل وو سىاو بانج ، ودائ آى لىان عملا فى
ظروف صعبة ، وقد آليا على نفسيهما دراسة
واستكشاف مسرح صينى راقص شعبى أصيل ،
فأبدعا كثيرا من الرقصات الجديدة التى تعرض
المجتمع القديم المظلم وتعكس النضال الثورى
للشعب . ومن أعمالهما : « عبر نهر هوانج بو » ،
« التبجح الوقح » وهو رقص يسخر من رجعية
الكومينتانج ، « غارة جوية » « وأغنية مقاتلى حرب
العصابات » ، « طفل للبيع » وفى القواعد الثورية
فى يانان وغيرها من الأماكن ، أصبحت الرقصات
الشعبية بشمال الصين مثل « يانجى » و « وسط
الطبله » أساسا لرقصات جديدة تستلهم ما قام
به الشعب من نضال بطولى .

ومن أبرز الرقصات فى هذا المجال « رقصة
العرائس » المنتشرة فى محافظة رونغ التى كان
يؤديها الشعب فى يوم المعبد ، وتعود قصة هذه
الرقصة الى أحداث التمرد التى قادها آن لو شان
فى عهد أسرة تانج ، فهب الجنرال تشانج شيون
لنضال ضد جيش المتمردين وظل يقاتلهم طوال
ثلاثة أعوام حتى سقط صريعا فى ساحة الوغى
دفاعا عن وطنه بعد أن نفذ منه السلاح والغذاء .
ولتخليد ذكرى الجنرال تشانج تعرض فى عيد
ميلاده كل عام « رقصة العرائس » وفيها يطلب
الناس من بطلهم القومى أن يقود الجيش لقتال
العدو لحماية الشعب . ولكن كيف السبيل
والجنرال ينقصه الجياد والفرسان ؟ فإذا

بمواطنيه يسارعون الى التطوع وهم يقدمون اليه
كل ما يحتاج اليه ، وقد نقل العاملون فى المركز
الثقافى لمحافظة رونغ هذه الرقصة الشعبية
بعد صقلها الى خشبة المسرح لتعرض فى بكين
عاصمة الصين . واختاروا لذلك ستة عشر فلاحا
عتيا من الأشداء لأداء دور الفرسان . وامتاز
العرض بخطوات رشيقة وإيقاع قوى بمصاحبة
موسيقى تلهب المشاعر الوطنية وتذكى روح
الفداء عند الصينيين . واعتبر الخبراء من فناني
العاصمة هذه الرقصة صورة مشرفة للرقص
الشعبى الصينى .

وفى أثناء حرب المقاومة التى خاضها الشعب
الصينى ضد الغزاة اليابانيين (١٩٣٧ - ١٩٤٥)
وحرب التحرير ظهر الرقص الشعبى الثورى
ليلهب حماس الجماهير ويرفع روحهم النضالية .

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية
نفذت مؤسسة الرقص سياسة حكيمه :
« دع مائة زهرة تتفتح وتتحرر من الأعشاب
القديمة الضارة لتثمر الجديد » و « اجعل الماضى



الطيران الى السماء .

(صورة جدارية فى أحد كهوف دون هوانج من أوائل أسرة
تانج)



ينج نيانج
تؤدي إحدى
رقصاتها في
الدراما الشعبية
الراقصة عبر
طريق الحرير .

وقامت بفحص وإعادة انتشار عدد ضخم من الرقصات التقليدية المحلية ، والرقصات الشعبية ، وخلقت دراما راقصة صينية جديدة ، واستحدثت فن الباليه . وصممت كثيرا من الرقصات الجديدة مستلهمة تيمات من التاريخ الثوري للصين ، والحياة المعاصرة ، فبلغت مستوى رفيعا في المضمون والشكل الفني ، وعملت على الرقي بأغنيات الهواة والعروض الراقصة الشعبية . وقد أدى ذلك الى وضع أساس متين لتطور الرقص الصيني .

واهتمت الحكومة الشعبية بتطوير الثقافة القومية وهي تنشئ المحافظة على الفنون الشعبية ومنها الرقص . فشملت الفنانين الشعبيين برعايتها بعد أن كانوا يعانون من الفاقة والتشرد ، واتخذت منهم مدرسين ومدربين للرقص والغناء ، وتكونت فرق من الفنانين انتشرت بين الجماهير ، وتوغلت بين صفوفهم لجمع تراث الرقص الشعبي فنجحت في اكتشاف وإعادة تنظيم أكثر من ألفي رقصة في أثناء الفترة من ١٩٤٩ الى ١٩٦٦ وكانت أساسا لكتاب « الرقص الشعبي الوطني » الذي أصبح أول كتاب من نوعه في تاريخ الرقص الشعبي الصيني .

يخدم الحاضر ، والأشياء الأجنبية تخدم الصين» . « رقصة يانجقة » التي تؤديها قومية الهان والشائعة في شمال مقاطعة شنشي ، وظفرت من الجماهير بذروة الاعجاب .

وبعد عام ١٩٧٦ اجتاحت الصين موجة جديدة من الاهتمام بالرقص الشعبي . وأقيمت مهرجانات ثقافية وعروض راقصة في الأقاليم والمقاطعات والبلديات والمناطق المتمتعة بالحكم الذاتي .

وفي عام ١٩٧٨ وعام ١٩٧٩ وفدت الى بكين فرق الغناء وفرق الرقص من شينجيانج ، ونينجشيا ، والتبت ، ويونان ، ومنغوليا الداخلية ، وسيتشوان : وتشانجهاى ، وهيباي، وجيانجسو لتقديم عروضها في الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس جمهورية الصين الشعبية . وتم عرض عدد كبير من الرقصات الشعبية على خشبة المسرح منها رقصة من يوجور تعرف باسم « ساينايمو في داوانج » (ساينايمو لحن تقليدي من يوجور ، وداوانج اسم مكان في شينجيانج) ، « اظهار الفانوس » وهي رقصة

وبعد المراجعة والصقل اتخذت هذه الرقصات الشعبية مظهرا جديدا تماما . فمع الاحتفاظ بالاسلوب الشعبي التقليدي فانها تعرض وجهة نظر الجماهير في المجتمع الجديد . ومن بين هذه الرقصات الممتازة تبرز « رقصة اليانجقة » و « رقصة الأسد » و « رقصة الرعاة » و « رقصة قطف العنب » و « رقصة الطبل الطويل » و « شعب يي المبتهج » و « رقصة القمر » و « رقصة الطاووس » و « شعب مياو السعيد » . وقد فازت كلها بتقدير النظارة داخل الصين وخارجها .

كما أقيمت مهرجانات للرقص على المستوى الوطني والمحلي ، وعكس الراقصون الحياة الجديدة في الصين ، مثل « رقصة اللوتس » التي ألّفها « داي آي ليان » رئيسة جمعية الراقصين الصينيين عام ١٩٥٣ م على أساس

يراج بين فن الرقص الشعبي وفن البهلوانيات .
ويؤدي الاثنان حركات رائعة يستخدمان فيها
مسندى المحفة كجهاز المتوازيين في الجمباز .
وتؤدي دور الفراشة كوان شيو لي وهي فتاة
ريفيّة تبلغ من العمر تسعة عشر ربيعا كانت
لولة بالالعب الرياضية منذ صغرها . وتدرّبت
على ألعاب الجمباز ، وتعلّمت الفنون البهلوانية
في فرقة البهلوانيات الشعبية التي يديرها جماعة
من الريفيين . والفتاة تعمل في الحقول في
موسم الزراعة ، وبعد انتهائه تؤدي الرقصات
الشعبية مع زملائها ، وهم ينتقلون من قرية الى
أخرى راكبين الدراجات ، أما الراقص الذي يقوم
بدور القاضي تشونج كوي فهو الفنان ليو تشي
فونج ويقيم في قرية شيشي من محافظة نانتونج،
وقد ورث « رقصة الشبح تشونج كوي » أبا عن
جد . وهو من الجيل السادس في عائلته الذي
يؤدي هذه الرقصة ، ويفخر أفراد أسرته بقدمه
الى بكين لأدائها .

وهناك رقصة أخرى قدمتها فرقة نانتونج
للغناء والرقص الشعبي وهي « رقصة تشونج
كوي يداعب الخفافيش » ظفرت بأعجاب
المشاهدين أيضا . وهي رقصة تقليدية منتشرة
في الأوساط الشعبية منذ أكثر من مائتي عام .
وتعود جذورها الى رقصة من قومية هان طورتها



« تشانج او » تطير الى القمر .

من سيتشوان ، « الأرض ناضج » وهي رقصة من
كوريا ، « حارس الماء » وهي رقصة من يانبيان،
« تو يقابل العروس » وهي رقصة من تشانجهاى
« جرس الجمل » وهي رقصة من منغوليا .

وفي مهرجان صيف ١٩٨٠ م للرقص
الفردى والزوجى والجماعى اشترك فيه أكثر من
مائتي راقص . وفي خريف العام نفسه أقيم
المهرجان الفنى لأكثر من خمسين من الأقليات
القومية من ثمانية عشر اقليما ومقاطعة وبلدية
ومناطق تتمتع بالحكم الذاتى حيث عرضت على
المسرح مائة وأربعون رقصة منها « رقصة يد
الهاون » من جاوشان ، « رعى قطع الأسود »
رمي رقصة من التبت ، « مصارعة الثيران » وهي
رقصة من شووى ، « الونش الأبيض » وهي
رقصة من باى ، « الفتيات السعيدات » وهي رقصة
من داور ، « لارينبو وتشيو ينسوو » وهي دراما
راقصة عن الزفاف من تو ، « يوم تفتح الزهور »
وهي رقصة من تشيانج ، « مانج شى » وهي
رقصة من مانتشو ، « رقصة الطبل » من
هانى . أما الرقصة الكورية : « السعادة فى يوم
التوزيع » فهي مستقاة من الحياة الواقعية ،
وفيها ابداع وابتكار جرى فى فكرتها وتصميمها
الراقص مما يثير التساؤل بالنسبة لمدى
استمرارية الرقص الشعبى التقليدى وتطويره .

وكان ذلك المهرجان الفنى هو الأول من نوعه
منذ تأسست الصين الجديدة حيث اشترك فيه
ألف وثلاثمائة من الراقصين والراقصات
المحترفين والهواة أقاموا فى بكين شهرا أدوا
خلاله رقصاتهم بروعة وفن مثير .

« رقصة الشبح تشونج كوي فى المحفة » ،
وهي رقصة تقليدية مقتبسة من أسطورة شعبية
يؤديها الشعب فى عيد المعبد . وتشونج كوي
هو القاضى العادل فى العالم الآخر الذى يكره
الأشرار ، وذات يوم يصادف فى طريقه فراشة
متحولة من كائن شرير بينما كان يركب محففة
يحملها أربعة غفاربت ، ويخوض معها نضالا شرسا .
ويخيم جو بهيج طرال تلك الرقصة وفيها يرتدى
تشونج كوي رداء أحمر ، وتظهر الفراشة فى
صورة فتاة عذراء . يقفز تشونج كوي أمام
مسندى المحفة وخلفهما ، وترقص الفراشة رقصا

كبير فى عالم الرقص الدرامى الشعبى الذى شمل عروضاً مشرقة من أبرزها : « دنج هوا » الأسطورة الراقصة لقومية مياو وهى تدور حول الشاب دو لين الذى شمر عن ساعد الحد واستصلاح الأراضى بمصاحبة السراج الذى ورثه عن أجداده . وقد أحبته الحسناء دنج هوا لدأبه على العمل دون كلل أو ملل ، وأهدته فأساً فضية وتوج الحبيبان حياتهما بالزواج . غير أن دو لين لم يلبث أن أخلد الى الكسل ، وأصبح يمتق العمل ، ويسعى وراء المتعة واللذة تحت اغراء شيطان الحجر . ولكنه بعد سلسلة من المفارقات والنضال يستجيب فى النهاية لنصائح زوجته دنج هوا فيثوب الى رشده ، وتصفو العلاقات بين الزوجين ويستأنفان حياة العمل السعيدة .

ومن أروع هذه العروض أيضاً : « عبر طريق الحرير » وهى دراما شعبية راقصة تدور حول الصداقة بين الصينيين والأجانب فى عهد أسرة تانج منذ أكثر من ألف عام متخذه من طريق الحرير خلفية لها . ذلك الطريق الذى كان طريق المواصلات الرئيسى مع شعوب البلدان الواقعة غرب الصين . ويبحث ذلك العرض رقصات شعبية قديمة الى الحياة استوحاها مصمموا رقصات هذه الدراما الشعبية الراقصة من الحركات الراقصة المصورة على جدران كهوف دونهوانج الحجرية بعد أن قاموا بدراساتها تاريخياً حتى تأتى الرقصات شبيهة بالأصل ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً . وهذه الكنوز الفنية أبدتها فنانون صينيون فيما بين القرنين الرابع والرابع عشر حيث نمت البوذية نمواً كبيراً فى الصين . وهذه الكهوف الحجرية فى دونهوانج تقع على طريق الحرير ، ولم يبق منها اليوم سوى ٤٨٠ كهفاً تضم بضعة آلاف من التماثيل الملونة والصور الجدارية .

وفى مستهل عرض هذه الدراما الشعبية الراقصة تضاء الأنوار فتبدو ثلاثة تماثيل لآلهة الرحمة السداسية الأذرع تحرك أذرعها فى تناسق ، ويسمع المشاهدون رنين الأجراس بينما تعبر المسرح قافلة من الجمال تسير مع اطلالة الصباح وسط صحراء شاسعة .

فرقة نانتونج فأصبحت الأضواء الملونة تلعب دوراً مهماً فى ذلك العرض الذى يجمع بين الرقص الشعبى والألعاب البهلوانية وفن مسرح العرائس . اذ تظهر دمية تشونج كوى ، التى يبلغ ارتفاعها أكثر من مترين ، على خشبة المسرح ، ويقوم بتحريكها ممثل واحد ، ويمثل تشونج كوى الانسان المستقيم . وتظهر أيضاً على المسرح خمسة خفافيش فرحة . ولما كان نطق كلمه خفاش فى اللغة الصينية شبيه بنطق كلمة الرخاء ، لذا فإن الخفافيش الخمسة هنا ترمز الى مجئ الرخاء ، والمركز المرموق ، والعمر المديد ، والسعادة ، والثروة وهى تعبر عن أمل الناس الذين ينشدون السعادة ، ويقاومون الشر ، ويلوذون بالعدالة . يشرع تشونج كوى فى اصطیاد الخفافيش على خشبة المسرح وهو يجلس القرفصاء حيناً ، ويجرى حيناً آخر حتى يقتنص خفاشاً فيلقى به الى جماهير المشاهدين . . . ويعد ذلك رمزاً للسعادة التى تفى بظلالها عليهم . وعندما تخفت أضواء المسرح تدريجياً تلمع المصابيح المركبة على عيني تشونج كوى وصدره وهى ترمز الى عيني النفاذتين وقلبه الكبير .

ومن الرقصات الشائعة أيضاً ، « رقصة التنانين والعنقاوات تنتظر الحظ والازدهار » وهى رقصة خفيفة مرحة تعبر عن ازدهار عصرنا الحاضر بأسلوب الرقص الشعبى القديم . وهذه الرقصة قد زاوجت بين رقصتين منتشرتين فى منطقة هايآن وتعرضان فى عيد الربيع وهما « رقصة التنين » التى يؤديها الراقصون وهم يغنون وفى أيديهم التنانين ، والأخرى « رقصة العنقاء على العنقاء » وفيها يغنى الراقصون وفى أيديهم العنقاوات . وهكذا تحولت الرقصتان الى رقصة واحدة أبدع فيها الراقصون فى مشاهد الرقص مثل « تلويح التنين برأسه » و « تحريك العنقاء لذيلها » و « مداعبة التنين للعنقاء » و « رقصة التنين والعنقاء » بأساليب الدوران السريع حول أنفسهم والشقلبية والتدحرج والقفز . وقد نجحت تلك الرقصة فى التعبير عن الوضع المزدهر ، والحصاد الوفير ، والحياة الآمنة الرغدة .

وأصبحت السنوات الاخيرة تروج بنشاط

خلفية المسرح منظر يضم قصرا صينيا وحديقة فارسية يخيم عليهما الهدوء والسكينة .

وأود أن أختتم تلك العروض بدراما شعبية راقصة تم ابداعها خلال السنوات القليلة الماضية وهي « الطيران الى القمر » وتدور قصتها في زمن سحيق حين توسطت عشر شمس كبد السماء ، وراحت تلقي بشواظ أشعتها الحارقة على الأرض التي صارت جافة ساخنة فعانى الشعب من شدة العطش ، وها هو ذا رئيس القبيلة بنج منج يستعد لذبح غادة رقيقة تدعى تشانج أو لتقديمها قربانا للامبراطور السماوي استرضاء له حتى تهطل الأمطار . وفي تلك اللحظة الخطرة يصل القناص الشاب هويي ، ويطلق سهامه على الشموس فيسقط تسعا منها فتنتشع الغمة ، وتهطل الأمطار بغزارة ، ويتجدد شباب الدنيا مع قدوم الربيع بهيجته ، وتنجو الحسنة « تشانج أو » من الموت وترتفع هتافات الناس محيية هويي ، وتفتن به الفتاة الرائعة الحسن، ويخفق له قلبها ، ولاتعد ترى له في سائر الناس ندا ولا مثيلا . ويضطر رئيس القبيلة الى تسليم صولجان السلطة الى هويي ، والغيره والحدق تنهش في أمعائه . وفي ليلة حفل الزفاف ، يحاول بنج منج سرقة القوس السحري



« تشانج أو » بعد أن ناولها حبيبها الدوا. السحري ليطردها الى القمر .

يتعرض اينوس التاجر الفارسي للهلاك في أثناء سفره عبر صحراء جوبي عندما تهب عاصفة رملية عاتية فينقذه الرسام العجوز تشانج وابنته ينج نيانج ، حيث أن هذا الفنان يقوم بعمل الصور الجدارية في كهوف دونهوانج الواقعة على طريق الحرير ، ويقدم للتاجر الفارسي آخر ما تبقى لديه من ماء . وفجأة يتعرض ثلاثتهم لهجمة ضارية من قطاع الطرق الذين يختطفون الفتاة .

تمر بضعة أعوام قبل أن يعثر الرسام على ابنته في سوق موسمية في دونهوانج ، وكان مختطفوها قد باعوها لتجار الرقيق ، وامتهنت الرقص في فرقة مسرحية . لم يستطع الوالد أن يدفع الفدية لابنته لضيق ذات يده ، ولكنه لحسن الحظ يلتقي مع التاجر الفارسي اينوس الذي يعرض عليه دفع الفدية المطلوبة . غير أن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن ، حيث يحوك الوالي المحلي المكائد ضد الفتاة ينج نيانج . عندئذ يعهد بها والدها الى اينوس ، فتسافر معه الى بلاد الفرس خشية أن تقع في يد الوالي . وهناك تنشأ بينها وبين أهالي فارس صداقة وطيدة ، وتتعلم منهم رقصاتهم ، وتعلمهم بدورها رقصاتها .

ولا يلبث اينوس أن يعود في مهمة الى الصين مستصحبا معه ينج نيانج ، فاذا بالوالي ينصب فخاخه ضدها ليثأر منها ، ويأمر جماعة من الأوباش بمهاجمة قافلتهما . ويهب الرسام تشانج لنجدة اينوس مرة أخرى ، وذلك باشغال نار تحذيرية لاستدعاء رجال العسس ، بيد أن الرسام يلقي حتفه قبل وصولهم .

وفي معرض دونهوانج ، تندد ينج نيانج بالوالي وتفضحه فيتم القبض عليه مع الأوباش ، وتنتهي هذه الدراما الراقصة بالفتاة وهي تمد يد الصداقة الى الضيوف الأجانب من الفنانين والتجار الذين جاءوا زرافات ووحدا من سبع وعشرين دولة للمشاركة في المعرض .

أما الملابس الزاهية التي استخدمت في هذه الدراما الراقصة فقد استوحيت أيضا من الصور الجدارية في كهوف دنهوانج . كما يطل من

من هوى ، غير أن الفتاة تفاجئه وتحول بينه وبين تحقيق مأربه فيضربها على رأسها حتى تقع دغشيا عليها . وينطلق الرجل لائذا بالفرار ، ولكن هوى يعود ، فيسرع بنج منج الى ارتداء قناع يجعله يبدو وسيما ، ثم يحمل الفتاة ويرقص معها رقصا دقيقا حالما الأمر الذي أثار هوى وطن أنها غدرت به وخانتته ، وأوشك أن يقتلها بتحريض بنج منج غير أن حبه لها يقف عائقا بينه وبين الاقدام على فعلته هذه ، واذا به يكسر سيفه ، ويناولها دواء سحريا ليطردها الى القمر ، ولا يلبث هوى أن يكتشف الحقيقة ، ويدرك أنه كان ضحية حيلة مأكرة ، فيحاول اللحاق بحبيبته ، ولكن هيهات فقد فات الأوان . ويسرق بنج منج قوسه السحري ، ويرمى غريمه بسهم فيصيبه ، ينتزع هوى من جسده السهم

الذى يقطر دما ، ويسدده الى بنج منج فيرديه قتيلا ، يتطلع هوى نادما الى القمر حيث تقيم حبيبته ، ثم يكف قلب المحب الواله عن الخفقان بعد أن زحفت برودة الموت اليه . اما «تشانج أو» فهي تعيش فى عزلة داخل قصر القمر يلهبها الشوق الى موطنها وحبيبها هوى .

وللحفاظ على تقاليد الرقص الشعبى وتطويره اقتبس مصمم هذه الدراما الراقصة من حركات الرقص الصينى الشعبى الكلاسيكى بعد صقله ، واستوحى كثيرا من الاشكال والصور الجدارية فى كهوف دونهوانج التابعة لأسرة تانج ، ومزجها مع بعض الحركات التى استمدتها من الرقصات القومية والشعبية ، ومن رقصات الباليه والرقص الغربى المعاصر حتى يحقق لعمله الفنى الجمع بين قوة المضمون وجمال الشكل .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الخيامية



طارق صالح سعيذ

مقدمة

يمثل فن صناعة الخيام في مصر أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة بما له من أصالة محلية تمتد جذورها من العصر العباسي واستمر بعد ذلك حتى العصر الفاطمي والعصر الأيوبي إلى أن انحدر إلى عصرنا الحالي في القرن العشرين حيث استمر هذا الفن يتوارثه الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

والذي يتمثل في فن صناعة السراقات المنقوشة بأجمل الزخارف العربية الإسلامية التي تقام من أقمشة الخيام والتي يستعملها المصريون في الأعياد والمواسم والمناسبات المتعددة والشديدة الصلة بحياتهم . كالأفراح والأحزان وغير ذلك من المناسبات القومية والاحتفالات العامة وغيرها .

وتتركز صناعة الخيام في مصر في أحد الأحياء المصرية القديمة والمعروفة (بحي الخيامية) بالقاهرة الذي يعتبر من الأحياء الأثرية المتميزة بطابعها الإسلامي الجميل حيث تقوم فئة قليلة من الصناع لا يتعدى مجموعهم أربعين صانعاً بالعمل في صناعة الخيام وغيرها من المنتجات الأخرى التي تنفذ إلى جانب أقمشة الخيام .

غير أن هذه الفئة القليلة من الصناع لا يعلم أحد منهم على وجه التحديد تاريخ نشأة هذه الصناعة المهمة بالنسبة لأحياء التراث الفنى الأصيل الذى حملته لنا العصور الإسلامية عبر مئات السنين سوى أنهم توارثوا هذا الفن عن أجدادهم الأولين .

لهذا كان لزاما علينا البحث الدقيق فى المراجع التاريخية المهمة وفى مراجع وقواميس اللغة لمعرفة نشأة وتاريخ وتطور هذا الفن الأصيل .

ونظر لأهمية هذا التراث الفنى الأصيل الذى يجب المحافظة عليه من عبث العابثين وتقديمه للعالم بالصورة التى تناسب مع عظمة التراث الذى خلفه لنا أجدادنا المسلمون لذلك يجب حماية هذا التراث العظيم والابقاء عليه وإحيائه بصورة مشرفة ومضيئة وانه لمن العبث أن نترك هذا التراث بين أيدي فئة قليلة من العاملين فى صناعة الخيام بل يجب علينا رصد هذا الفن وتسجيله حتى لا يندثر كما اندثر الكثير من الفنون .

الخيام فى اللغة :

ورد فى المراجع التاريخية ومعاجم اللغة التى لجأت إليها أن الخيام متعددة الأشكال وأطلق عليها ألفاظ متعددة أكثرها شيوعا ، المظلة أو الشمسية فلقد ورد ذكرهما على اعتبار أنهما جزء مكمل لمواكب الملوك والامراء وفى بعض المراجع على أنها من الآلات الملوكية من زمن الخلفاء وكانوا يتباهون بزینتها ولم يقتصر استعمالها خارج الدور فى التنقل والاسفار والحروب فحسب بل تعددت استعمالاتها فى الدور وخارجها ثم تطورت وأصبحت تستعمل داخل القصور ومن ثم أصبحت من مظاهر الثروة والترف .

وذكر فى الموسوعة العربية الميسرة ان :

الخيمة هى بيت أو مظلة تصنع من قماش أشرعة السفن المبطن باللباد أو الجلد وتثبت على قوائم وتشد على أوتاد استعمالها الرحالة والصيادون والكهنة فى التعبد وقد اشتهرت الخيام الفارسية بما فيها من أغنية ثمينة .

واستخدم اليونان والرومان الخيمة فى جيوشهم العسكرية وكان لها أشكال بيضاوية وكانت تكسى من الداخل بالحرير والفرو ، والخيام المستعملة اليوم من النوع المخروطى ذى القائم أو المركز الذى كان يستعمل فى المستشفيات والمطاعم المتنقلة .

كما ورد فى القاموس المحيط :

الخيمة أكمة فوق أبانين . وهى خيمات وخيام وخيم وأخامها وأخيمها بناها وخيموا دخلوا فيها وبالمكان أقاموا ، وتخيم هنا ضرب خيمته به . وكذلك فى صبح الأعشى :

.. ومنها المظلة التى تغطى رأس الخليفة عند ركوبه وهى قبة على هيئة خيمة .

وورد فى كتاب الفنون الإسلامية والوظائف :

خيمى - هو صانع الخيام أو الفسطاط وكان للخيمية ولا يزال خط بالقاهرة والمدن الكبيرة ومن بين الخيمية المشهورين أبو الحسن على بن الحسن الخيمى فى الدولة الفاطمية وزميله أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبي صانع الفسطاط المعروف بالمدورة وكان من عجائب الصناعة .

تاريخ الاسلوب المستخدم فى زخرفة أقمشة الخيامية - التطريز بالنسيج المضاف قبل العصر الإسلامى :

والتطريز بالنسيج المضاف هو إضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة عنها فى اللون وفى كثير من الأحيان فى المادة وذلك بواسطة إخطتها بأبرة الخياطة وبغرز. مختلفة وينتج عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفى وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى إيران باسم (الكبودن أو الرشيت) .

وهو من الأسرة الحادية والعشرين وهي مزخرفة بالجلد الملون وهي دليل لاستعمال المصريين القدماء لزينة الجلد بالقطع المضافة وهي موجودة بالمتحف المصري بالقاهرة .

كما توجد قلع من الجلد أحيانا مثل الخيام والحداديات التي انتشرت في الدولة الحديثة ووجدت ممثلة في الصور ومنها الموجود في المعبد الجنائزي للملك ساهور وهو من الأسرة الخامسة ونظرا لثقل القلع الجلد للمراكب الصغيرة صنعت من الكتان .

وإذا انتقلنا للعصر اليوناني والروماني نجد

أمثلة كثيرة للشرطة والجامات المختلفة الاشكال والاحجام بها زخارف مختلفة مثل الزهور والنباتات والاشكال الهندسية البسيطة وبألوان مختلفة مثل الأحمر النبتي والكحلي والأبيض والأخضر والبنفسجي مضافا للأثواب .

كما توجد في قاعة المنسوجات بالمتحف اليوناني الروماني بالأسكندرية في الفترينات رقم (٢) ، (٤) ، (٦) ، (٨) وكذلك نجد قمصانا وقطع من القماش مضافا إليها شرطة وجامات واطارات بأشكال وأحجام مختلفة . أما في العصر القبطي فنجد أن القمصان كانت تزخرف من الأمام والخلف بالشرطة على الأكتاف وشريط ضيق حول فتحة الرقبة وكذلك جامات مربعة ومستديرة على الأكتاف وعند نهاية الثوب .

وكانت الشرطة تنسج بزخارف ثم تضاف للثوب وفي كثير من الأحيان نجد شرطة مقصوفة من ثياب قديمة ومضافة الى ثياب جديدة .

ويوجد بالمتحف القبطي كثير من القطع المنطرزة بطريقة الاضافة وهي ترجع الى فترة ما بين القرنين الرابع الى السابع الميلادي .

ومن هذا يتضح لنا أن تزيين الأثواب وزخرفتها بالشرائط المضافة والجامات والاطارات يمكن أن ينطبق عليه مفهوم الزخرفة بطريقة الاضافة أيضا لأن الزخرفة بطريقة الاضافة تعتمد أساسا على تنفيذ الزخارف من قطع القماش الصغير بأشكال مختلفة وتقاط فوق أرضية القماش مكونة في مجموعها وتواجدها بجانب بعضها البعض الزخرفة المطلوبة .

أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة في التطريز بتعدد الشكل الزخرفي فهي تعرف بالزخرفة المضافة Applied-work وتعرف باسم reserved-Technique أو الاضافة بالرقعة Patch work أما إذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا أو مخيطة بجانب بعضها البعض ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

وهناك احتمال أن تكون هذه الطريقة هي أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس إذ عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعوني .

وإذا أردنا أن نتبع نشأة الزخارف باستخدام هذا الاسلوب بالأقمشة المصرية القديمة وجب علينا الرجوع الى قطع الأقمشة الأثرية التي عثر عليها كمصدر مباشر لتتبع المصادر التاريخية الأخرى - ومصدر غير مباشر من كتابات ومخطوطات ورسومات مختلفة وتصوير حائطي بمصر الفرعونية .

ومن المعروف أن المصريين القدماء استعملوا وحداتهم الزخرفية على حوائط وأسقف المعابد ومنها ما نفذ على المقابر وكذلك الأثاث وغيرها من العربات الحربية وزخرفت الملابس كما نفذ المصاغ والحلي من وحدات متماثلة .

كما أننا نجد أن بعض الأردية الفرعونية مزخرفة بشرائط مضافة عن طريق التطريز مثال لذلك رداء توت عنخ أمون وهو موجود بالمتحف المصري تحت رقم ٥٦٩ وواضح به الشرائط المضافة « والكولة » عن طريق التطريز .

ومن القطع الأثرية التي ترجع الى الدولة الحديثة مجموعة من الشرطة والأحزمة المنقوشة والمجموعة عبارة عن زخرفة منسوجة عملت لغرض معين وغالبا ما أضيفت عن طريق الخياطة للمكان المطلوب سواء للملابس والأردية والأغطية وما شابه ذلك .

كما أننا نجد على الكراسي التي وجدت في مقبرة رمسيس الثالث خداديات من القماش بها زخارف على سقف خيمة الأمير (أيسمكحب) ويرجح أن تكون مزخرفة بطريقة الاضافة وهي الخيمة الجنائزية للأمير (أيسمكحب)

التطريز بالنسيج المضاف في العصر الاسلامي :

استمرت هذه الطريقة مستعملة فى زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى فى مصر الاسلامية وكان انتشارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى .

وبالرجوع الى المخطوطات الاسلامية المصورة نجد الكثير من الخيام المتعددة الاشكال والاعراض وبها عناصر زخرفية وصور متنوعة الا أننا نجد أن هذه المخطوطات لم تذكر الاسلوب التطبيقي المستعمل فى زخرفة الخيام أو حتى طريقة صنعها ووصفها .

ويتضح هذا فى الرنوك التى كانت تضاف الى الستائر والملابس ولها أشكال متعددة وكل شكل منها له مدلول وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة جزء من خيمة قديمة يبين رنك بزخارف أرابيسك يتكون من شكل طبق نجمى مثنى الأضلاع تمتد أضلاعه مكونة زهرة من أربعة فصوص تتداخل فيها أشكال وريقات نباتية مجردة .

كما ان هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وتعرف باسم (رشت) ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين بدأ ظهورها كمركز مهم من مراكز المنسوجات المطرزة من القرن الثامن عشر .

وتمتاز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها كردون ولذلك فان رسوماتها وزخارفها تبدو دائما محددة ومتقنة .

وقد انتشر هذا الاسلوب فى فن التطريز فى ايران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح فى القرن التاسع عشر . اذ كان يصنع به سجاجيد الصلاة والستائر والفرش وكذا السروج .

وفى القاهرة انتشر نظام الوكالات والخانات ومثال ذلك خان الخليلي الذى أنشأه الأمير جهاركس الخليلي أحد أمراء السلطان برقوق وكان يشغل وظيفة أمير أخور (أى أمير الخيل) وكان موضع هذا السوق ضريح القصور الفاطمية (فى شارع المعز لدين الله الآن) ولما كان الأمير جهاركس متعصبا ضد الشيعة مذهب الفاطميين فقد أخرج عظام الموتى فى تلك المنطقة وألقاها

بكيमान البرقية وأقام مكان الضريح الخان الذى عرف باسمه وكان يعرض بهذا الخان المنتجات المصرية الأصلية مثل المعادن المكفنة بالقصبة والذهب والأخشاب المطعمة بالعاج والصدف وأقمشة الوشى والديباج والزجاج الموه بالميثاق وصناعة الجلود والخيام والسجاد المعقود المتعدد الألوان وكثير غيرها . وفى عام ٩١٧ هـ هدمه السلطان الغورى وجده . ومن خلال استقراء هذا العمل الفنى ميدانيا يمكن تلخيص هذه الأنماط الفنية المستمدة من هذا الشكل الفنى التقليدى فى الآتى :

الخطوات المتبعة فى تنفيذ الزخارف والرسوم المختلفة :

ترجع دقة الزخارف والرسوم المنفذة الى مهارة الأسطى فى لقط الحرفة (كما يقول المشتغلون فى هذه الصناعة) أى يقوم برسم الزخارف بالرسوم المختلفة التى غالبا ما تكون مقتبسة من المساجد الاثرية القديمة وبصفة خاصة المساجد الفاطمية لما تحويه هذه المساجد من زخارف متعددة وهذه الزخارف مأخوذة عن قباني المساجد وغيرها من الزخارف المنتشرة خسارج وداخل المساجد القديمة مثل مسجد الامام الشافعى بالقلعة بالقاهرة ومسجد الرفاعى ومسجد محمد على وغيره من المساجد كمسجد السلطان حسن ومسجد الامام النيسى . أما الزخارف الكتابية فيقوم بكتابتها خطاط .

وبعد أن يقوم (الأسطى) بنقل الزخرف يقوم بتطويعه (أى بتحويله حسب ما يراه مناسبا بحيث يصبح الزخرف معدا لتنفيذه على القماش بطريقة الاضافة .

ويمكن تلخيص الخطوات التنفيذية فيما يلى :

١ - يقوم (الأسطى) برسم الزخرف وتنظيمه بحيث يعد صالحا للنقل ويعمل له (أورنيك أو أسطمية من الورق) .

٢ - يقوم (الأسطى) بعد ذلك بتحديد الزخرف على الأورنيك أو الاسطمية بالقلم الرصاص أو الفحم الأسود .

٣ - يقوم (الاسطى) بعد ذلك بتحريم حدود الزخرفة بآبرة عادية على الأورنيك أو الاسطمبة .

٤ - يتم وضع الأورنيك أو الاسطمبة على القماش المعد لتنفيذ الزخارف عليه وغالباً ما يتكون من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش البفتة البيضاء ليسهل وضوح الزخارف عليه بعد وضع الأورنيك أو الاسطمبة المثقبة عليه وذلك بتمرير قطعة من القطن أو القماش المبللة بالفحم المذاب فى الجاز (الكيروسين) .

٥ - يقوم الاسطى بعد ذلك بتوضيح الرسم مرة أخرى على القماش بالقلم الرصاص .

٦ - بعد ذلك تبدأ عملية التنفيذ بطريقة الاضافة بقطع صغيرة من القماش المختلف الألوان تبعاً للزخرف أو الرسم المراد تنفيذه أو على حسب الفكرة الزخرفية الموضوعة .

الخامات المستخدمة فى صناعة الخيام :

ثبت بالدراسة والبحث أن هذا النوع من الأقمشة ينفذ باستعمال قماش القطن للشراع (القلع البلدى) كأرضية أو بطانة أما الأقمشة المستعملة فى تنفيذ الزخارف والنقوش فهى أقمشة (البفتة) المصنوعة من القطن وكذلك أقمشة (التيل الاسبور) الى جانب نسبة من القماش (الفستق) الحرير وعلى ذلك يمكن اعتبار القطن الخامات الأساسية فى تصنيع هذا النوع من الأقمشة .

أضف الى ذلك الخامات المكملة مثل (خيط حريرى) يستخدم فى تثبيت الزخارف المضافة وشريط (نوار) يركب على حدود القطعة وخيط قطنى سميك لتثبيت الأرضية بالبطانة .

أنواع الزخارف المستخدمة :

١ - زخارف التروك :

الزخارف المنفذة على التروك (مفرد تروك ، بضم التاء) بصفة عامة اسلامية بالاضافة الى بعض الزخارف الفرعونية مثل زهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها وبعض الوحدات الزخرفية التى يرى اضافتها الاسطى الصناعى

من عنده مثل الورد وغير ذلك لملى الفراغات المتبقية من مساحة التروك .

هذا ويعتمد زخرف الرنك (صرة التروك) على الزخارف العربية والاسلامية الدقيقة الى حد ما ذات الفروع المتتوية والمركبة المعروفة بزخارف الأرابيسك أو يحتوى الرنك على طبق قيشانى أو شكل نجمى .

أما زخارف الاحواض فهى عبارة عن زخارف أطباق القيشانى أو زخارف أرابيسك .

كما ان زخارف (التريفة أو المخدة) هى أيضاً زخارف اسلامية أو ما هو على شكل الزهرة كما تتنوع الزخارف التى توضع فى التريفة سواء أكانت هندسية أو نباتية ولكن معظم زخارفها عربية اسلامية .

أما الزخارف الموجودة (بالترنجه) فهى زخارف اسلامية أيضاً أما الفراغ المتبقى داخل المستطيل الذى به الترنجة فنجد به زخارف من الفروع النباتية التى تنتهى بشكل زهرة . ومما يجب ذكره أن جميع هذه الزخارف ينقلها الاسطى الصناعى من المساجد والآثار الاسلامية المختلفة التى سبق أن ذكرناها كما أن هذه الزخارف معمول لها أرائيك تحفظ لدى العاملين فى هذه الصناعة ويتوارثها الآباء عن الأجداد والأبناء عن الآباء .

٢ - الزخارف المنفذة على المنتجات الأخرى

التي تنتج بهذه الطريقة .

(أ) زخارف نباتية وهندسية : وأكثرها شيوعاً الزخارف النباتية الهندسية المعروفة بزخارف الأرابيسك التى تتميز بها الفنون الاسلامية الى جانب بعض الزخارف من الزهور والفروع النباتية وزهرة اللوتس الفرعونية وبراعمها .

أما الزخارف الهندسية فهى البعور والجامات الزخرفية المتنوعة الى جانب الأطباق الحصية وأطباق القيشانى المعروفة بزخارف الفسيفساء التى اشتهرت بها الزخارف الهندسية الاسلامية التى انتشرت فى العصر الفاطمى بصفة خاصة

٢ - خيام الجنود :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مستطيلة ولا توجد بهذه الخيام زخارف من الداخل أو الخارج وهي أكبر من خيام الكشافة إلا أنها تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل بقماش (الدمور) وتستعمل لنوم الجنود .

٣ - خيام الصحة :

وهي خيام ذات قبة مستديرة أو مربعة وهذا النوع من الخيام ليس به زخارف من الداخل أو الخارج وتصنع من قماش (القلع البلدى) كما أنها تبطن من الداخل بقماش (الدمور) .

٤ - خيام المكاوى :

وهذه الخيام تصنع من قماش (القلع البلدى) المبطن من الداخل وهي إما أن تكون ذات زخارف بسيطة من الداخل فقط أو تكون بدون زخارف وتنفذ الزخارف بطريقة الاضافة وهي تصنع بأحجام حسب الطلب وهذه الخيام يستعملها المطوف أثناء موسم الحج .

٥ - خيمة الفراشة (الصوان) :

الترك هو الوحدة الاساسية التي يتكون منها السرادق (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك يتم تجميعها مع بعضها البعض وهو ينفذ بمساحات مختلفة حسب الطلب ويصنع من قماش (القلع البلدى) ويبطن بقماش (البفتة) ويحتوى على زخارف مختلفة وبألوان متعددة ومنفذة بطريقة الاضافة كما ان هذه الزخارف منفذة بوجه واحد من القماش كما أن هناك أنواع من الخيام تنفذ بزخارف ومساحات حسب الرغبة وهي خاصة بالتصدير الى البلاد العربية الى جانب الخيام التي تصنع للسباح وشركات الطيران والهيئات الاجنبية بمواصفاتها على حسب الرغبة وتتكون أساسا من القطعة المعروفة باسم (الترك) أو خيمة الفراشة .

أما المنتجات الأخرى التي تنفذ بالطريقة نفسها التي تنفذ بها أقمشة الخيام المزخرفة (بطريقة الاضافة) فيمكن حصرها فيما يأتى :

بالاضافة الى ما هو مأخوذ عن العمارة الاسلامية كالقباب والمحاريب والبوائك .

كما تتميز الزخارف عموما بالطابع الهندسى سواء كانت نباتية أم هندسية .

(ب) زخارف كتابية : وهي عبارة عن آيات القرآن الكريم الى جانب أسماء المشايخ وأولياء الله وأسماء أصحاب محلات الفراشة . وهي تكتب بمعظم أنواع الخطوط المعروفة كالخط الديوانى والخط الثلث والنسخ والخط الكوفى وهذه الخطوط جميعها يغلب عليها الطابع الزخرفى فى تنفيذها .

(ج) زخارف حيوانية - آدمية : وهي الزخارف التي تمثل البيئة الشعبية المأخوذة من حياتنا اليومية فى الأحياء الشعبية كبائع الفول والمقهى وبعض مناظر الريف مثل الفلاحين والحيوانات المختلفة مثل الجمل وغيره .

الى جانب بعض الرسوم الفرعونية التقليدية التي تمثل مناظر مختلفة كعربة رمسيس وعجل أبيس والمراكب الفرعونية وغير ذلك من الرسوم الفرعونية التي بها رسوم آدمية وحيوانية .

الألوان المستعملة :

تتنوع الألوان المستعملة فى تنفيذ هذا النوع من الأقمشة حسب الفكرة الزخرفية المراد تنفيذها وهي الأبيض والأحمر والأسود والأصفر والأخضر والأزرق وهي غالبا من قماش سادة الا اننى لاحظت استخدام بعض الأقمشة المنقوشة (المطبوعة) فى بعض الأعمال الشعبية فى الجليليب .

وتختلف قوة هذه الألوان ووضوحها باختلاف الموضوع المنفذ .

أنواع الخيام واستعمالاتها :

١ - خيام الكشافة :

هذا النوع من الخيام لا توجد به زخارف من الداخل أو الخارج وهي مصنوعة من قماش (القلع البلدى) المبطن بقماش (الدمور) وتستعمل فى معسكرات الكشافة وهي على شكل مستطيل .

١ - أعلام وبيارق مشايخ الطرق :

وهي أعلام تنفذ بطريقة الاضافة وكل علم يكتب عليه اسم شيخ الطريقة ولفظ الجلالة (الله) عز وجل واسم الرسول الكريم سيدنا محمد (عليه الصلاة والسلام) كذلك نجد أسماء الخلفاء الاربعة سيدنا أبو بكر وسيدنا عمر وسيدنا عثمان وسيدنا علي وكثير من العبارات المأخوذة من القرآن الكريم مثل لا اله الا الله محمد رسول الله وغير ذلك من الآيات كما يوجد بظهر العلم كتابات قرآنية أيضا مع كلمة (مدد) أما الزخارف المنفذة عليه فمأخوذة من الاطارات العلوية للمساجد . مثل واجهة وخلفية علم ابن ادريس .

٢ - كساوى الأضرحة :

هذه الكساوى عليها كتابات مثل لا اله الا الله محمد رسول الله الى جانب اسم صاحب الضريح .

٣ - المعلقات الحائطية :

وهي اما معلقات آيات قرآنية مثل (انا فتحنا لك فتحا مبينا) أو (بسم الله الرحمن الرحيم) وغيرها وهي منفذة بطريقة الاضافة أيضا وتحاط باطار خارجي على هيئة مستطيل أو دائرة الى جانب بعض الزخارف الاسلامية البسيطة . أو معلقات حائطية تمثل البيئة الشعبية أو مناظر من الريف المصرى وهناك معلقات بها مناظر فرعونية وكل هذه الزخارف والرسوم منفذة بطريقة الاضافة .

٤ - المفارش والستائر :

وهي تنفذ بطريقة الاضافة أيضا ولكن زخارفها دقيقة نوعا ما ، أما بالنسبة للمشغولات الأخرى والأشكال فهي مأخوذة من الزخارف الاسلامية المنتشرة فى المساجد وخاصة المساجد الأثرية القديمة .

٥ - الوسائد والاكياس :

وتنفذ بطريقة الاضافة مع تركيب كيس لوضع الوسادة وتركيب سوستة له ويعد هذا

تطويرا للأنماط السابقة تمشيا مع الوظيفة ، وزخارفها من الفسيفساء والقيشاني .

٦ - تلبيمات للأسقف :

وتنفذ بطريقة الاضافة وتستخدم كأغطية لأجزاء من الأسقف وتتدلى من جوانبها عرائس كالموجوده بكنارات المساجد وتتدلى منها المشكاوات .

تعريف ومصطلحات متداولة فى حى الخيامية بالقاهرة

١ - أورنيك أو أسطمة : يطلق على الورق المقوى المرسوم عليه الرسم أو الزخرف .

٢ - رسم بلدى أو عربى : يطلق على أى زخارف اسلامية .

٣ - رسم طبيعى : يطلق على المناظر التى تمثل البيئة الشعبية والريفية وكذلك على الرسومات الفرعونية .

٤ - رسم بلدى (فرعونى) : يطلق على الزخارف الفرعونية .

٥ - المونة : تطلق على الخامات المستخدمة فى تنفيذ الزخارف والرسومات المختلفة .

٦ - الادة : تعبير يطلق على الخطوط المستقيمة .

٧ - النقش : يطلق على الخطوط المنحنية والزوايا المختلفة .

٨ - شغل على ضيق : يطلق على الزخارف والرسومات الدقيقة وبغرزة صغيرة .

٩ - شغل على واسع : يطلق على الزخارف والرسومات ذات المساحات الكبيرة وبغرزة واسعة .

١٠ - حوض بسن : يطلق على المساحات الزخرفية التى تأخذ شكل مستطيل وأحد أضلاعه على شكل مثلث .

١١ - القطعيات : تطلق على المساحات الزخرفية المختلفة .

١٢ - سمبوسكى : خاتم - بلحة - لوزة - عرق - كلها تعبيرات تطلق على أجزاء صغيرة من الزخارف تتفق فى الشكل مع التعبير الذى أطلق عليها .

١٣ - خيمة الفراشة (ترك) : تطلق على قطعة القماش التى يتكون منها السراقد (الصوان) الذى يتكون من عدة تروك بها زخارف متشابهة .

١٤ - ترك عادة أو سوقى : أى زخارفه تنفذ بغرزة كبيرة .

١٥ - ترك مخصوص أولوكس : أى زخارفه تنفذ بغرزة صغيرة وزخرفة دقيقة .

١٦ - توزلوك : وهو عبارة عن حاجز من القماش المزخرف بطريقة الاضافة ويوضع فى مدخل الصوان وأحيانا يطلق عليه (سبنسه) .

١٧ - رمج : يطلق على مجموعة قضبان من الخشب توضع على مسافات فى ظهر التوزلوك أو السبنسة .

١٨ - كوز جلد : وهو يطلق على قطعة من الجند تركب أعلى التوزلوك ليوضع فيها طرف الرمح العلوى بينما طرفه السفلى يرتكز على الارض .

١٩ - باكية : وهى تتكون من عدة تروك .

٢٠ - الصوان : ويتركب من عدة بواكى .

٢١ - الرنك : يطلق على الزخرف الذى يتوسط الترك وكذلك يطلق على الجزء المشغول فيه اسم صاحب الترك .

٢٢ - قيشانى : يطلق على النجمية ذات الاضلاع المتعددة وتحتوى على زخارف الغسيفساء .

٢٣ - الترنبجة : وهى على شكل مستطيل به

محراب من أعلى وأسفل يتوسطها الرنك فى الترك .

٢٤ - السلسلة : يطلق على الشريط الذى يحدد المساحات الزخرفية بالترك .

٢٥ - ائبدن : يطلق على قماش (القلعي الملبى) الذى يكون أرضية الترك .

٢٦ - على البلاطة : تعبير يطلق على قماش الخيام الخالى من الزخرفة .

٢٧ - تشحيط الترك : تعبير يطلق على عملية تركيب الترك على عروق الخشب .

٢٨ - قماش دوروب : أى قماش مقصوص بطريقة مائلة عرض ١٠ سم يستخدم فى تنفيذ الزخارف على الترك .

٢٩ - صليبيات الترك : وهى عبارة عن أشرطة من القماش القطنى السميك تخاط فى ظهر الترك بعكس بعضها البعض لتعطى الترك صلابة .

٣٠ - نوار : وهو عبارة عن شريط من القطن السميك يركب على حروف الترك بالحيطة .

٣١ - ترويق الترك : يطلق على عملية تركيب الشريط المسمى نوار على حروف الترك .

٣٢ - صنايعى سخى : تعبير يطلق على الصنايعى السريع فى العمل .

٣٣ - دبالق : جبل من الليف، المجدول يستعمل فى تركيب الصوان .

٣٤ - عراوى : تطلق على قطع صغيرة من الجلد بها ثقوب فى المنتصف .

٣٥ - كوش : تطلق على الجبال التى تدخل فى ثقوب العراوى لتجميع التروك .

٣٦ - جراب : قطعة من القماش بعرض ٤٨ سم × ٤ متر تلف حول عروق الخشب .

احتفالية العزاء



د. مدحت الجيار

- ١ -

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنا الى مقولتين : الأولى أننا نقصد بالمسرح العربى المسرح العربى الاسلامى ، وذلك لتعريف على الأصول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين ، ولنبرهن - اسلاميا وعربيا - على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى - الغربى الحديث) ، فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع - مكشوفاً - بين الانسان ونفسه ، أو بينه وبين الاله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شىء ، وها على الانسان الا الطاعة لأنه لا يدرى ما كتب له أو عليه .

أما المقولة الثانية فهي ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده ، ويبرر القائلون عليه وجودهم حتى لا يتعرضون للأذى (السياسى) .

والمقولتان تخرجان لنا بنتيجة واحدة ، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى للمسرح لأسباب سياسية ودينية ؟ ولم اتخذ شكل الطقوس الدينى الشعبى ؟!

أن « سكينه جاءت الى أبيها الحسين بعد موته ، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتا يخرج من منحره الشريف وهو يقول : أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم :

شيعتى ما ان شربتم

عذب ماء فاذكرونى » (١)

أو سمعتم بغريب

أو شهيد فاندبونى

وقد امتد هذا « النذب » الى آفاق أخرى ، فقد نما شعر النذب هذا حتى أخذ اتجاهها دراميا واضحا فقد « ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها ، الاتجاه الى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه الى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ٠٠٠ » (٢) لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى الى الحد



والاجابة عن هذه التساؤلات تضعنا أمام نشأة أول شكل درامى ممسرح فى تاريخ الأدب العربى الاسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لاقامة احتفالية « التعازى » . اذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام « نص درامى » كتب خصيصا « للتمثيل » أمام « جمهور » من أجل « اقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه ، وتبنى موقفه من القضية المعروضة ، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للانسان والعالم والآخرة .

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والاجتماعية فى آن واحد ، لذلك كان لا بد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الانسانية والسياسية الدينية التى انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله الى مقر السلطة فى عهد أبيه « الكوفة » ، وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه وأهل بيته حتى الاطفال والنساء والشيوخ .

ويزيد من حدة المأساة والصراع ، أن بعض المشايخين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة ، فى حين هو ككل الأبطال الشعبين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره ، من أجل مبادئ سامية لا تخصه وحده ، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلا أخلاقية عليا ، يسعى لها الانسان كاقامة العدل ، وهزيمة الظلم ، ونصرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة .

ولكن ، كيف لهؤلاء المشايخين أن يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخلي عن نصرته « امامهم » كما تخلوا عن أبيه « الامام » من قبل ؟ لا سبيل لهم - فى البداية - الا الشعر ، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم ، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكائين » و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشيع ، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية اسلامية ، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم الى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، اذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء »

اعتمادا كبيرا في اقتناع العامة والتأثير فيهم وشرح
نعاليهم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب
الاسلامية الأخرى» (٣) .

ونلاحظ أن هذا الطقّس الدرّامي الديني قد
وجد من شجّعه في العصر العباسي ، فقد كان
العباسيون مشجّعين للشيعّة الا في حالات
الاضطراب السياسي ، أو وجود مذاهب شيعية
مضادة للسلطة ، كما أن هذا الطقّس قد أخذ ينمو
بعيدا عن مركز السلطة في بغداد ، ثم دخلها
في ظروف وجود حاكم يحميه بقوته . كما كان
نمو هذا الطقّس في منتصف القرن الرابع
الهجري ، موازيا لنمو الشعر الشيعي ، نحو
الدراما ، ونحو الخلاف السياسي الواضح مع
الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة .

ونلاحظ أن التوظيف السياسي للدين ولرجال
سأهم في بقاء الطقّس « التعازي » وأعطاه وظيفة
سياسية دينية ، وأضفى عليه بعض القدسية إذ
اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتبارى فيه
المسلمون الشيعة في بيان الندم « بايذاء النفس »
كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صفات
الحسين الى « الحرافة الشعبية » ، وسوف نرى -
في تحليل النص - أن الحسين سيبتحول الى « نبي » .

- ٢ -

ولقد أخذ « النص / الطقّس » أسماء كثيرة كلها
تدل على « المأساة » مثل مأساة كربلاء ، مأساة
الحسين ، آلام الحسين ، نشيد الشهيد ، وهي
مسميات تركز على الشخصية والمكان ، ويوصف
الطقّس كله بما فيه « النص » ومشاركة المتلقين
فيه « بالعزاء » أو « التعازي » لذلك فهم يقدمون
العزاء كل عام في الذكرى السنوية لمقتل الحسين
فحققت التسمية ، إذ يقوم العزاء - في هذه الحالة -
مصحوبا بالبكاء والندم ، ولذلك أيضا يتحول
التوجه من التعزية الى المطالبة « بالثأر » فقد
تحول الحسين الى « ثأر الله » كما هو مكتوب في
أعلى ضريح الحسين « بكربلاء » باللون الأحمر
المضيء « ثأر الله » .

ولذلك يكون الطقّس محاولة لتذكير الشيعة
بثأرهم القديم ، بشحن عواطفهم بما فعله آبائهم

الدرامي ليستوعب درامية المأساة التي لا تخص
« الشيعة » فقط بل تعني كل مسلم لأنه سبب
النبي ، كما تهم كل عربي لأن هذه المأساة هي
تاريخ تحول سياسي وديني في تاريخ العرب
والمسلمين على السواء .

وكان لا بد إذن ، أن ينمو الشعر ، وأن ينمو
الطقّس الديني حتى يتوج بمقتل الحسين ، وكان
لا بد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم
بالتمثيل العلني ، وبقوة مفارقة للتصور السني
في « التشخيص » وكان لا بد أن تبعد عن الدولة
العربية الأعرابية التي تجعل المسلم الأعجمي
مواطنًا من الدرجة الثانية ، ولذلك « يستطيع
الدارس أن يدرك أن نصوص « التعازي » بدأت
تظهر في الأدب الفارسي منذ ظهوره بعد الاسلام
في شكل رثاء مذهبي ، وأشعار تمثيلية وحماسية
ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفداية شهداء
كربلاء .

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل في
القرن التاسع الهجري قسما مهما من الأدب
الفارسي . ولقد عمل سلاطين « الشيعة » على
تشجيع هذا الاتجاه في الأدب بمحاولة « تمثيله »
فظهر المسرح الشيعي بوضوح في عهد حكم أسرة
« الديلم » وخاصة « معز الدولة أحمد بن بويه
الديلمي » سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية
الذي أقامه في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية
ذاتها في أول المحرم من هذه السنة .

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على
أهل « بغداد » اعتبره علماء أهل « السنة » بدعة
كبيرة الا أنهم لم يستطيعوا شيئا أمام قوة معز
الدولة . وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل
عام في الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم في
جميع البلاد الخاضعة « للديلم » وحتى سقوط
دولتهم ، وفي بغداد حتى أوائل حكم السلطان
« طغرل » السلجوقي .

ولكنها ظلت تقام في الخفاء بين الشيعة حتى
تولت الدولة « الصفوية » حكم إيران وأعلنت
المذهب « الشيعي » الاثنى عشر مذهبًا رسميًا
للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية .
ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة « المسرح الجوال » الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسير اليه « القافلة » وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولها ، وفرداها . أمام جمهور المتلقين . فهو عبارة عن « صندوق » تبسط أمامه « سجادة » وينتف الناس حوله فى شكل « حلقة » . ويصاحب الأداء التمثيل بعض الموسيقى الحزينة (الدينية) . ويستعمل « المؤدون » ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب « المشاهد » المطلوبة .

ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر المحرم ، بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرخون ويكون يعلنون الندم والتوبة بخمش ما يستطيعون تحمله من أجزاء جسمهم وقد يصل ببعضهم الى اسالة الدماء والنزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم ، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم ، وأنه عند « رجعته » سيفرح بهم .

ويستمر هذا الطقس الى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل ، فيجهزون خيلا مسرحية مستعدة لأن تقل الامام عند عودته . ويصاحب ذلك - فى اليوم نفسه - اقامة احتفالية العزاء المثلثة ، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) « آلام السيد الحسين » حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل .

ويقوم بالدور التاريخي « المقدم » أو « الراوى » وكما يسمونه بالفارسية (روزى كان) وهو يحكى ، ثم يتحاور مع المحاور الاول المسمى لديهم (بايامبركان) ثم يتحاور مع المحاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة ، بالاضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفرقين (العلوى ، الحسينى ، الحسينى) و (الاموى - اليزيدى) .

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة ، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك :

مع الحسين وعرضوه وأهله للمأساة . ونرى الشيعة الآن يكون على العتبات المقدسة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة .

وهنا يتحول الندم الى حماس ، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار اليها أرسطو فى فن الشعر ، أعنى « التطهير » من عاطفتى الخوف والشفقة .

ولا شك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية - قد تأثر عند صياغته لعدة مرات - الى تأثيرات فنية وفلسفية ، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن نجد لها معادلا عند المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ « الرغبات الربانية » . وتقارن التعزية أحيانا بالتراجيدى اليونانية . ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الاسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب اسلامى عريق . أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية الى الملامح البابلية « (٤) أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة « ايزيس وأوزوريس » ، أو « انتصار حورس » .

وعلى أية حال فهم يعود بنا الى الأصول الاولى للدراما ، فهم قد نشأت داخل طقس ، « ولا شك أن جذور الدراما تعود الى الطقوس ، وهو ما ينطوى على المساهمة . . » (٥) . وهم أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، اله نازى ، الآسيوى . وهم شعبية من زاوية حملنا بمة أفها ، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فدما ، « أنما تختلط بالتصورات الأسطورية الشعبية الخرافية للدين .

ولذلك فهى « احتفالية » ، تنتمى لكل هذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار الى التمثيل العلنى . وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا بمسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة فى أوروبا وهى مسرحيات « الآلام والدموع » أو مسرحيات « آلام المسيح » . وهى - بذلك - تقدم الموت « الكرنفالى » الذى تزخر به كل المآسى الشرقية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية .

ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليا الأخلاقية والجمالية .

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص « بآلام الحسين » وهو الجزء المليء بالصراعات والأحداث والحركة ، لا بد أن نشير الى أن نص التعازى بشكل عام ينقسم ثلاثة أقسام :

• - حوادث قبل دهركة كربلاء .

• - آلام الحسين ودأسة كربلاء .

• - ما بعد مقتل حتى دخول الجنة في العالم الآخر .

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصا للقسمين الأول والثالث ، ويترك القسم الثاني بمعالجته الدرامية .

- ٤ -

ويقوم القسم الأول بعمل الخلفية التاريخية والنفسية والدينية التي خرج الحسين فيها . وقد خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين الحسين والسما ، وتجعل من الأوامر الربانية (قدرا مسبقا) لا بد من تنفيذه ، كما نرى في المسرحيات اليونانية القديمة .

وهنا نرى ثلاثة من الملائكة يقومون بدفع الأحداث وتشكيل شبكة العلاقات السماوية الأرضية ، فنرى : اسرافيل ، وجبرائيل ، وعزرائيل (بلفظهم التوراتي) يملقون ثلاث رسائل : الأول : يوصل أمر (الرب) (هكذا !) بتزويج فاطمة لعلي بن أبي طالب . والثاني : يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ديمة عنيفة لصالح المؤمنين . والثالث : يقبض روح النبي بمساعدة جبريل . وبذلك ينتقل النبي الى جوار ربه والمؤمنون يعرفون سلسلة النبوءات والوصايا .

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة للحسين تمهيدا لمشهد الاستشهاد ، فالحسين يصنع المعجزات في الخامسة ، كأن تسلم على يديه قبيلة (يهودية) ! وتظهر ارهاصات المعجزة الكبرى حين يجعله النبي الوريث الوحيد له من بين المؤمنين (وليس عليا) ! وحين يقبل النبي رجاءه بالخروج من عزلته .

« أولا : العدد (٩٩٣) من الأصول الفارسية (ملحق) في المكتبة القومية في باريس ويحتوى على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان « جونج - ي - شهادات » أو « نشيد الشهيد » وقد ترجم « الكسندر شودزكو في كتابه « المسرح الفارسي » خمس قطع (الاعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٢٢) أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه يروى آلام الحسين فقد ترجمه « شارل فيرولو في كتابه « المسرح الفارسي أو مأساة كربلاء » وطبع الأب « روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨) « استشهاد على الأكبر » كما قام بترجمته .

أما الكتاب الثانى : فقد طبعه قنصل سابق لألمانيا في « بغداد » ويليها « ليتن » ويحمل عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر مشهدا مقدمة بشكل نقل فوتوغرافى لمخطوط « عراقى » مع مقدمة مختصرة .

والكتاب الثالث : هو (كتاب لويس) الذى نشر بالانجليزية من قبل كولونيل انجليزى « السير لويس بيللى » ويحمل عنوان « مسرحية الحسن والحسين المعجزة » ويحتوى على ترجمة (٣٧) مسرحية فقد نصها الاصلى من حينها « (٦) .

والنص الذى نعتمد عليه هنا ، هو اعداد حر قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات ، المتناثرة والمتعددة فى آن واحد . لذلك فالنص يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ، ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهو ترجمة فرنسية عن النص الانجليزى المترجم عن النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ شعرا ، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن النص : مترجم من ناحية ، من خلال لغتين وسيطتين هما الانجليزية والفرنسية الى اللغة العربية . ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعدت اعدادا دراميا . ومن هنا فلغة النص المترجم لا تصلح للحكم على لغة النص الاصلى ، والنص نفسه خلاصة لعدة نصوص ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى يجعلنا لا نحكم على نص بعينه وانما يدعونا الأمر للحكم على « التقنية » بشكل عام .

ويبقى لنا - مع ذلك - مضمون التعازى ، وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية، كما أنه رمز لظلام العالم انتظارا لعودة «الامام» الذى هو، على لسان شمر (القاتل) نورعين الدين والآخرة (١٣٧) . وهكذا يقف (النور) نقیضا للظلام (طوال القسم الثانى كله) .

والقسم الثانى، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى / الحسينى) وتنقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية، ولذا نرى الحوار جوهرا فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى . أما «الجوقة» فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ - ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية اليونانية القديمة .

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسماء، حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض، حتى يتحقق القدر، فيعرض عليه «جعفر» ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبي من قبل أن يطبق الأخشبيين (الجليلين) على المشركين، وبالتالي لا بد أن يرفض الحسين كما رفض النبي، وكذلك نجد «فيتروس» يطمئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره، ولكن على لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هى عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين، كما ارتبط من قبل - ميلاد النبي بالعفو فى السماء والأرض . وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لاضفاء سمات نبوية على الحسين، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه :

«انى ما زلت مصمما أن أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى» (١٤٨) . كما قال المسيح المفدى من قبل . وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص . عن دم الحسين الذى يفدى المؤمنين .

ولا شك فى أن نموذج «البطل المفدى» أو «البطل المخلص» قد رسم رسما شعبيا فى هذا

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين . ولا شك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات الانجيلية (لدم الابن المقتدى، ولإسلام اليهود على يديه، ولكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبي حتى يصير هو النبي) .

وهذا القسم الأول، يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبي ورسول السماء، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير إليها فى سياقها .

وننتقل للقسم الثانى، وقد بلغ الحسين الخامسة والحسين، فى طريقه الى الكوفة، فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء، ورسول يحذره من دخول الكوفة، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب، العباس، على الأكبر، على الأصغر، قاسم) فيشرون عليه بالمضى، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه، فانطلق .

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين/ الحق/ الخلافة) وبين (جيش يزيد/ الظلم/ البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين سبط النبي، وبين (شرير/ شمر) الذى يجروا على قتل الحسين ليفوز بالجائزة .

لذلك نرى «السواد» مخيما على هذا الجزء، لأن الظلم سوف ينتصر، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠)، وثوب زينب يسود (١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) وتصبح الشمس : غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أجابه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعميه وتدفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور، اذ تقول : يا لعمى العالم (١٤٧) .

القسم من التعازي ، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات اسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الامام .

ويتواصل الفهم الشعبي مع الأسطورة حيث نجد القسم الثالث قد وصل الى يوم الحساب الأخير ، ثم الى دخول الحسين الى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة . وكما بدأت معجزات الحسين باسلام القبيلة اليهودية في القسم الأول يرتد كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون الاسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء الى دمشق (مقر الحكم الأموي) .

ولا ينسى المؤلف أن يدفن - رأس الحسين بفلسطين القديمة في معبد بناء « النبي سليمان » وهي اشارة الى مكان نبوة مقدس ، أو أن يعود به الى كربلاء مع بقية جسده . وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذابا من « يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة .

وهكذا تعطينا التعازي قصة الحسين من الميلاد الى الاستشهاد الى البعث والدخول الى الجنة . وقد أعطى الحسين صفات النبوة وهب المعجزات ، وفاق النبيين . ومن هنا نستطيع أن نقول ان الخيال الشعبي قد صهر الديني بالخرافي بالتصور الخاص في رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين ، ويدفعهم الى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة .

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية في قول جبريل للنبي قبل موته « ان الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ ، ولكن ميتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصلاح المؤمنين » . وأن النبي « عندئذ . . رضخ لارادة الخالق » وهي حبكة قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر » الذي لا بد أن ينتصر في النهاية ، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايته مكتوبة سلفا . وتأتى النبوة لتعزيد المصادرة على لسان فاطمة وهي توصي زوجها عليا « عندما أفارق الروح ، تذكر ذلك جيدا ، ضع هذا الصندوق بعناية على صدري لأننى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد ، فيه ثمن دم ولدى ، دم الحسين الذى بفضل سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطاة خطئا . . سيغفر له ، ويدخل الجنة » وهو ما يتحقق في نهاية النص .

ومنذ اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير - الروح) بل دور (الشعب - الأمة - الشيعة) وفي الوقت نفسه تكرر (النبوة / القدرية) فهي تقول بعد أن وصل ركب الحسين :

- طويلة كانت مسيرتنا .

وكبير تعبنا

أيها السلام . . يا سلام العالم

لا تهجر معسكرنا

في مساء التأمل هذا .

ثم نجدها تشير الى القدر المحتوم الذى تنبئ عليه التعازي :

- ان وردة الرمال

تنفلق على بلورها

والبوم الخائف

يمسك نعيه

أى نبوءات قاتمة

تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء !

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزي (الظل / الضياء) والذى أشرنا اليه من قبل ، اذ نسمع الجوقة تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها :

- فى قلب الرجل العادل

الظل يحارب الضياء .

ووفق الوحدات الأرسطية (البداية - التصاعد - الذروة - الهبوط والحل) تتجه الحبكة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقة (الرمزي) الى السرد ، على لسانه ، مع معسكره ، ليحدد موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع الى الحسين يقول لهم :

- ساعدوني اذن على أن أنطق بالكلمات التى

تحرر قدرنا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلي الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

- اذن كفانا مزاحا . .

بايع يزيد أو تهيا للموت .

ولذلك تتجه كل الخيوط نحو تحقيق نبوءة القدر ، وتتجمع الخيوط كلها ، فى قبول الحسين لمصيره فرحا .

مكتبة الفنون الشعبية



الفولكلور الأمريكي

بين

الهجرة والاستقرار

د. عبد الحميد يونس

لادراك الانسان لذاته ولمجتمعه ولمساره الثقافي
والحضاري •

ويقول « تريسترام بوتركون » في تمهيد
لعرض الفولكلور الأمريكي : « وقلما حظى
الفولكلور بقبول سريع في الجامعات ، التي تقرر
البرنامج التثقيوتي للانسانيات ، على نحو ما كان
عليه هذا البرنامج في القرن التاسع عشر ، فمعظم
الذين تعلموا في هذه المدارس لم يدرسوا قط
الفولكلور ، ولا ميل لديهم للشعور بضرورة

ان الموضوع الاساسي الذي يدور حوله هذا
الكتاب الجامع للفولكلور الأمريكي هو الكشف
عن ملامح الشخصيات الجماعية ، التي تستوعبها
هذه القارة الجديدة ، بالقياس الى القارات ، التي
نبئت فيها الحضارات العريقة ، والتي سبابت
تطور الانسان ، منذ ما قبل التاريخ الى الآن •
وكنتم أكاد أعتب على القوامين على تتبع مسار
الفكر الانساني ، لأننا لم نلتفت الى الفولكلور الا
في الفترة ، التي أخذ الدارسون عندنا يواجهون
الحياة الواقعية ، باعتبارها المصدر الأول ، والأكبر

تدريسه للآخرين * وحتى في بنسلفانيا = حيث جرى تدريس الفولكلور منذ الحرب العالمية الثانية - لم يزل زملائي في المناهج الأخرى يعتقدون أنني اعنى نفسى بشئ من قبيل سقط المتاع . » ٠٠٠ ولكن الفولكلور كان يحظى دائما بأسرع قبول ممكن ٠٠٠ » .

ويدور الجدل كثيرا بين المعنيين بالفولكلور عندنا ، ذلك لأن بعضهم يتشبث بمنهج معين من مناهج الدراسات الانسانية ، وينسى أولئك وهؤلاء أن الفولكلور يرتبط بهذه العلوم جميعا ، وأن هذا المصطلح قد أصبح يدل على المادة ، التي يقوم العلم بالكشف عنها ودراستها ، ويدل في الوقت نفسه على محصلة المناهج العلمية . ومن الطريف أن الفولكلور الأمريكي قد وضع العلاقة الوثقى بين الأدب الشعبى ، وبين الفولكلور ، وقد كان الأدب الشعبى يستوعب المجال الفولكلورى كله . ومن هنا اتضحت الظاهرة ، التي جعلت الدراسات الفولكلورية في معاهدنا وجامعاتنا ، تبدأ بالأدب الشعبى ، بل ان الخطوة الأولى في هذا المسار كانت العمل على اعتراف الحياة الأكاديمية بالأدب الشعبى ، « ولا سيما عندما يتحقق المرء أن الأدب الشعبى هو الأدب الوحيد ، الذى عرفته نسبة مئوية كبيرة من أمم العالم ، عندما يدرك المرء أنه كان الأساس الذى نبت منه كل أدب آخر . فضلا عن الحاجة اليه لمعرفة التاريخ والبلغة والأدب والانشروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع وجميع الدراسات التى تستلزمها هذه المواد معرفة تامة فان المرء يحتاج اليه أيضا لا شئ الا فهم ثقافته أو ثقافة سواه » .

ولقيت العالم الأمريكى رتشارد دورسون في زيارته الخاطفة للقاهرة ، وكان له تعليق لا يمكن أن أنساه وهو أن الدارس الأمريكى للفولكلور أحوج الى زيارة مصر من زيارة الدارسين المصريين لأمريكا ، وذلك للعراق ، التى لا يزال لها أثرها فى الحياة الشعبىة بمصر ، كما أن التقارب والتكامل أوضح في مصر منه في أمريكا . وأصبح من المتفق عليه أن الفولكلور ليس مجرد أدب يتناقله الناس ، وليس فنونا معاونة للكلمة فى التفسير والتعبير ، ولكنه يستوعب أيضا الفنون

الزمنية الأخرى كالرقص والموسيقى ، ومن مجالاته الأساسية الحرف والصناعات والعمارة والحلى والأزياء ، باعتبارها عناصر أساسية فى حياة الأفراد والجماعات ، ولا يمكن أن نناسى العادات والتقاليد ، التى تنظم السلوك وتصدر عن ثمرة خبرة الانسان ، التى استقرت فى الوعى واللاوعى عبر القرون .

وتتنوع قسومات الفولكلور فى أمريكا ، لا باختلاف الطبيعة ، التى تتباين فيها الجبال والصحارى والسهول والسوديان ، ولكن بتنوع الشعوب ، من الهنود الحمر والأفارقة والأوروبيين من سكسونيين ولاتينيين ، ثم ان تجمع هذه الشعوب لم يبدأ باكتشاف القارة الأمريكية ، وانما بدأت ندرة منها قبل ذلك ، وظلت الهجرة حية فعالة تؤثر فى المستوطنين تأثر المهاجرين بمن وفدوا الى هذه القارة الجديدة على مدى القرون الأخيرة ، التى مر بها التاريخ الأمريكى . وكان من الطبيعى أن تثير هذه الظاهرة الاهتمام بطبيعة الانسان الأمريكى ، كما يكشف عنها علم « الأنثروبولوجيا » ، وكما تبدو ملامح الشعوب فى الولايات المتحدة الأمريكية ، بفضل الاعتماد على ما يصوره الفولكلور .

والتقدم العلمى قد بدد الأساطير ، من حيث الفكر ومن حيث تفسير ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بيد أننا نجد بقايا أسطورية فى سلوك الانسان وفى تصوره لبعض المواقف والظواهر . والدارسون للفولكلور يحتفلون بالأسطورة ، لا من حيث علاقتها بالآطوار القديمة المعنونة فى القدم ، ولكن من حيث ظهور آثارها فى الحياة الشعبية . ويقول دورسون « فى الولايات المتحدة لم يهتم الفولكلوريون الا بقدر ضئيل نسبيا بجمع أو تعريف الأسطورة ٠٠ » .

وقد اعتمد جامعو الأساطير الأمريكية على مجموعات من الحكايات الهندية أطلقوا عليها اسم الأساطير الدينية ، وهى تختلف عن الأساطير التى لا يزال لها بعض التأثير فى الوجدان الشعبى ، فى أنها وضعت فى أزمان قديمة موعلة فى القدم ، وهى تحكى عقيدة الانسان البدائى ، التى جعلت محورها الأساسى هو الآلهة أو غيرها من الكائنات

تحليلية لهذا المجال أو ذاك من مجالات الفولكلور ، ولكنه يعنى بما ينبغي أن تفيد منه الدراسة في تطوير الفولكلور وتطويره لمقتضيات العصر الحديث .

ويقول هذا العالم الفولكلورى أيضا : « ٠٠ ان الدراسة النفسية المستفيضة لطبيعة الموهبه الخلاقة أو الابداعية في هذا القطر - أى أمريكا - بعد اختراع « سبوتنيك - أى أول قمر صناعى روسى - خلقت تقديرا جديدا لدور السبوتنيك التعبيرى الخالص ، مثل اللعب والفكاهة الخ ، فى حياة كل شخص مبدع أو خلاق . وقد اكتشف أن الشخص كلما كان ابداعيا زاد ميله الى الأفكار الفكاهية والى اللعب » .

ويجب ألا نأخذ هذه الدراسات مأخذ التوسع فى أفق النظرة التأملية للفولكلور ، ولا نعمل على الاخلال بالتوازن بين الجد والهزل ، أو بين العمل واللعب . فهما يرتبطان كل الارتباط بالجانب الحيوى والنفسى والاجتماعى للفرد . ولا أعتقد أننى أخرج عن مجال هذا الموضوع اذا سجلت بعض الملاحظات فى حياتنا اليومية ، فالدراسة للطفل والشباب لها أهميتها ، ولكن اللعب له أيضا أهميته ، وكثيرا ما لاحظت تركيز أولياء الأمور على الدراسة والذاكرة وحدهما ، واحتقار اللعب بل ومعاقبة الطفل على الأخذ بنصيبه من اللعب . والألعاب فى الفولكلور الأمريكى تتعرض لتغيرات كثيرة ، سببها الأول هو محاولة الافادة من جعل المباراة أو الرياضة تقوم بتربية الطاقة الذهنية والبدنية على السواء .

والموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة الأمريكية تثبت ما انتهى اليه المتذوقون الواعون لأصالة هذا الفن وتطوره . ثم ان تداخل الثقافات فى الولايات المتحدة الأمريكية جعلها حافلة بالمتناقضات . ونجد فى الفصل الخاص بالموسيقى فى كتاب « الفولكلور الأمريكى » ما يدل على أن « أمريكا من أكثر بلاد العالم موسيقى » . ومهما اختلفت الآراء فى هذا الفن الشعبى الأصيل فان الجميع يتفقون على أن موسيقى الهنود الأمريكىين شعبية خالصة ، واتساع أفق الولايات المتحدة الأمريكية ، واعتمادها على أصول وافدة ، جعل النظرة المقارنة هى التى تكشف عن

الخارقة التى كانت لها قداستها . والأساطير ، بصفة عامة ، تتعلق بأشخاص وأماكن وأحداث ، لأنها تقتزن فى ذهن المجتمعات المحلية بشخص معروف أو معالم جغرافية أو حادث معين . وتسجل خبرة الدارسين للفولكلور الأمريكى أن الأسطورة « تكون معروفة لعدد من الناس ، توجد بينهم منطقة اقامتهم ، أو مهنتهم ، أو قوميتهم ، أو عقيدتهم » . وبذلك تكون هذه الدراسة اضافة للمشهور عن أساطير العالم القديم . وما أشهر ما نعرفه نحن عن أساطير مصر وأشور واليونان والرومان . وهذه الدراسات تحفز المتخصصين فى الفولكلور الى ضرورة الاتجاه الى منهج الدراسة المقارنة ، لكى نبين التشابه فى بنية بعض الأساطير الى جانب الاختلاف فى الملامح ، لكى يستكمل الدارس منهجه العمنى للأسطورة .

والألعاب من أهم الأنشطة فى حياة الناس على اختلاف أعمارهم ، وهى ليست ترفيهية فراغ فحسب ، وليست مقابلة للعمل الجاد عند الطفل أو الشاب أو الكهل . وما من انسان لا يمارس الألعاب ، ومن أعرقها ما يقوم على المباراة العقلية أو بتعبير آخر على الرياضة الذهنية منها الشطرنج والضامة . ولم يغفل المتخصصون فى الفولكلور الأمريكى الوظيفة الايجابية لهذه الألعاب ، اذ أنها « قدمت نماذج لتحليل اتخاذ القرار ، على نحو ما يتخذ فى الأعمال وفى الحرب ، بل وفى الزواج » . والمرء فى كل مكان فى العالم يواجه ألعاب الحظ مثل ألعاب النرد والروليت ويعترف العالم الفولكلورى الأمريكى برايان ساتون سميث بأن « الألعاب ، وان كانت متعة ومرحاً للاعبين فانها تقوم بعمل جدى للثقافات التى هى جزء منها ، فالألعاب الاستراتيجية والحظ - بعد كل شيء - نبتت من آلاف السنين من النشاط الفولكلورى والمرجح أنها ظلت دروسا لما يسمىها بطريقة ضمنية طوال هذا الرده المديد من الزمان » .

« واللعب هو لغة الطفل العاطفية ، وما يفعله الشخص فى اللعب ينبغى أن يقرأ على أنه صورة مشاعره ودوافعه الدفينة » .

ومن الجدير بالانتباه أن عرض الفولكلور الأمريكى لم يكن مجرد خلاصة للملاحظات أو دراسة

فيها من أغنية ونشيد ، ويتوسل بها الشعب
للترفيه والإعانة على العمل في المكتب والمصنع
والحقل والغابة .

وما أحرانا أن نخطط لدراسة علمية جادة
للفولكلور العربي ، وأن يركز كل متخصص
في جانب من جوانب التراث الشعبي
القومي على تسهيل مقومات الفن الشعبي ،
حتى نستطيع أن نتبين ملامح ثقافتنا
وحضارتنا ، وأن نجد عند القارئ كتابا ،
يجمع محصلة العلماء الجادين في الفولكلور
العربي .

والترجمة العربية لكتاب «الفولكلور الأمريكي»
قام بها الصديق الدكتور نظمي لوقا ، ومن حقه
أن يعتب على لأن هذه الترجمة صدرت من
سنوات ، وأنا أعتذر له بأن بعض الذين يعملون
في مجال النشر لا يزنون مكانة الكتاب ، عند
القراء الجادين . وعلى الرغم من بعض الألفاظ
والعبارات التي تستعصى على القارئ العادي ،
فانني أسجل تقديري لهذا الجهد في نقل هذا
الكتاب الى اللغة العربية .

د . عبد الحميد يونس

هنا يقول الباحث المتخصص في هذا الموضوع .
تبادل التأثير والتأثير بين أوروبا وأمريكا . ومن
« ان هناك شيئا من قبيل الموسيقى الفولكلورية
الحقيقية . وهي موسيقى - شأنها شأن اي نوع
آخر من الفولكلور - تعكس تاريخ وتكوين
الثقافة الأمريكية . انها صورة في المرآة لامة تجمع
بين اتجاهات ذات جذور عميقة في خلفيتها
الاوروبية ، وبين مزيج فريد من الثقافات
والشعوب ، والسلالات العرقية هي خصائصها
الأساسية » .

وكل دراسة للفنون الشعبية بصفة عامة ،
وللموسيقى بصفة خاصة ، لابد أن تصحح
ما يردده الآخرون وهو أن الموسيقى مجرد طرب
وغناء ، مع أنها تتصل كل الاتصال بالحياة العملية
والاجتماعية ، فالأغاني في الفولكلور الأمريكي ،
كانت ، الى وقت قريب ، تصاغ لوصف الأحداث
الجارية ، كما هو الشأن عند كل الشعوب ، وكانت
هذه الأغاني تنتشر انتشارا سريعا ، مثلها في
ذلك مثل الأخبار والشائعات . واليوم تواجه هذه
الأغاني الفولكلورية وسائل الاتصال بال جماهير
كالراديو والتلفزيون ، ومع ذلك فان الحياة
الشعبية لا تزال تحتفظ بالموسيقى وما يندرج

(★) انتقل الى رحمة الله الاستاذ الدكتور/ نظمي لوقا في ١٩٨٧/٦/٢١ بعد مثول المجلة للطبع ، وأسرة تحرير
المجلة تتقدم الى أسرة الفقيد وأصدقائه وزملائه بخالص العزاء .



شرح قصيدة أبى شادوف فى

طاهر أبو فاشا

عرض وتحليل :

علاء الدين وحيد

وهذا الكتاب فى مضمونه ، مع أسلوبه الساخر ونبرته الفكاهية ٠٠ دفاع عن الطبقات المصرية المسحوقة ، الممثلة فى الفلاح ٠٠ أغلبية الشعب المصرى ٠ التى لم تجد وقتها فى العصر العثمانى ، من بين أصحاب الأقلام ٠٠ من يصورها ويعرض لقضاياها ٠ الا الشيخ العالم يوسف الشربينى ، صاحب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ! ولذلك فان عبارة الدكتور شوقى ضيف ، فى احدى مقالاته - « الكاتب المصرى » يناير ١٩٤٧ ص ٧٢٩ - التى يقول فيها ، ان « هز القحوف » ألف « لغرض التقليس والتندير على أهل ريف مصر » عبارة خادعة ، لا يلبث صاحبها أن يصححها فى التو واللحظة ، وهو يكتب مباشرة عن غرض الكتاب « وبيان ما هم عليه من فقر وبؤس وجهل » !

فماذا يجد الشاعر الكبير طاهر أبو فاشا ، فى الكتاب وهو يعرضه ويحلله فى مؤلف صدر حديثا بالاسم نفسه وهو « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ؟

اربعة كتب فكاهية ألفها مصريون ، هى أشهر تراث الأدب العربى المكتوب باللهجة العامية ، على مر العصور ٠٠ على الأقل الى ما قبل القرن العشرين ! وهذه الكتب هى ٠ « الفاشوش فى حكم قراقوش » للأسعد بن مماتى ٠ و « نزهة النفوس ومضحك العبوس » لابن سودون ٠ و « ترويح النفوس ومضحك العبوس » للشيخ حسن الآلاتى ٠ و « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » للشيخ يوسف الشربينى !

وربما عاش الكتاب الاخير فى ذاكرة جماهير الشعب ، أكثر من غيره ٠ يذكر محمد فهمى عبد اللطيف فى « سقط المتاع » ، انه « من أوائل الكتب التى طبعت فى مطبعة بولاق مع « ألف ليلة وليلة » ٠٠ وغيرهما من كتب القصص والنوادر والفكاهة ، ولقد صدرت طبعته الأولى من مطبعة بولاق عام ١٢٧٤ للهجرة ، أى منذ قرن وثلاث قرن ، ثم صدرت طبعته الثانية فى بولاق عام ١٢٨٢ للهجرة ، وبعد هذا طبع على مطبعة حجر بالأسكندرية عام ١٢٨٩ ، ثم طبع فى طبعات شعبية رخيصة من مطابع حى الأزهر ومكتبات الصناديق » (ص ٦٨ - ٦٩) ٠

هذا الموقف يتخذ عادة ، لافشال مسعى هاوى الكلمات العارية . الذى يجشم نفسه مهمة البحث الشاق ، فى مجلدات الأدب القديم . بأسلوبه الصعب وأفكاره وأخيلته غير العصرية . وقراءة مئات وآلاف الصفحات ، لتقع عينه على بضعة كلمات عارية متناثرة . لاتشكل خطرا على المراهق ، بجانب أدب الفراش الحديث المتداول . باقلام المشهورين والمغمورين ، والذى يملأ الساحة وفى متناول اليد ، وفى أكثر الصور إثارة وبأرخص الاسعار . مؤلفا ومترجما !

ان الخوف على أخلاق الشباب الصغير ، وهو الباعث الذى يقوم على أساسه تنقية التراث من الشوائب . لا ينبغي أن يتجاوز حده . بل يجب أن يلزم مكانه ، فى الأعمال المبسطة أو المختارة . أو المنقاة ، والفكر الموجه الى الأطفال أو الصغار ، الذين لا يفرقون بين الأبيض والأسود . ويخاف على مداركهم البسيطة ، أن تمتد أصابعهم الى اشعال النار بالكبريت اذا وضعناه بين أيديهم .

أما استخدام مقياس « التهذيب » اليوم ، فهو يتجاهل مدى نظرة العصر والواقع لا الجيل الماضى . الى حرية الانسان مهما كان صغير السن فى المعرفة ، ومنها الجنس . ويجهل الكثير الذى يحيط بنا اليوم ، من هذا العنصر . الذى يبدو بجانبه وكل ما يشمل التراث من عبارات مكشوفة . فى منتهى الأدب . فلترفع الوصاية على القارئ ، ولتسقط مزاعم عشاقها الذين يزعمون دائما . أن الطرف الآخر لم ينضج بعد .

يناقش طه حسين قضية تهذيب التراث فى حديث الأربعة » ج ٣ ط ١١ قائلا : أعد هذا مسخا وتشويها ، وأرى أنه مهما يكن نافعا مفيدا فهو لا يخلو من الشر ولا يعفى صاحبه من اللوم . ذلك لأنى أرى أن لصاحب الكتاب حقا مطلقا فى أن يبقى كتابه كما وضعه دون أن يناله تغيير أو تبديل ، لأن كتاب الرجل جزء من نفسه ، وما كان لك مهما ترد من الخير أن تعبت بنفوس الناس .

» . فسيكلفنا ارضاء الذوق الحديث أشياء كثيرة ترضاهها أساليب البحث العلمى أو تمقتها . فالبحث العلمى شئ لا قيمة له أمام الذوق

» وقد أخذوا على هذا الكتاب لغته الرديئة التى لاهى عامية فتقبل على علاقتها ، ولا هى عربية سليمة . وانما هى مزاج منهما يطعمه ببعض مفردات من اللغة التركية - فيما يزعم - فضلا عن اغراقه فى العلمانيات والعبث والمجون والتندير . « ونحن نرى أن الكتاب - بالرغم من ذلك - مظلوم . وانه يحتاج الى قراءة جديدة . ورؤية جديدة (ص ٢٤) .

» ان هذا الكتاب يعتبر على علاته وثيقة شعبية مهمة فى تسجيل الحياة المصرية فى ظلمات العهد العثمانى » (ص ٢٩) .

فكيف جاءت هذه القراءة الجديدة ؟

لا شك أن أديبنا الكبير ، فاجأ القارئ بما لا ينتظر . مرتين على الأقل ، الأولى لمخالفته المنهج المتبع ، فى التعامل مع نص التراث . وهو اعادة نشره ، خاصة اذ كان من الصنف غير المتوفر حتى فى المكتبات العامة منذ أجيال . مثل « هز القحوف » وجعل هذا النص هو أصل الدراسة ، وفى مقدمة فصولها . كما فعل فى مجال الأدب العامى الساخر ، الدكتور عبداللطيف حمزة . بالنسبة الى « الفاشوش فى حكم قراقوش » ويزيد أبو فاشا على ذلك ، انه اتخذ لدراسته نفس عنوان يوسف الشربيني . بلا زيادة أو نقصان ! ولم يلفت بأى شكل على الغلاف ، انه ليس الكتاب الاصلى . بل دراسة له مكتميا بكلمتى . عرض وتحليل !

أما المفاجأة الثانية ، فجاءت افرازا لمنهج باحثنا نفسه . الذى يؤمن بضرورة تهذيب التراث وتشذيبه ، والقيام بعد مئات السنين بغسيل معدة له . للتخلص من سمومه . فلا يليق بالقوم المهذبين المؤدبين ، والقراء الجادين أبناء القرن الحادى والعشرين . أن يطلعوا على سطور تخدش الحياء . حتى فى نطاق الدراسات الجادة ، التى لايقبل عليها المراهقون بالطبع . لا يهم أن يكون « هز القحوف » فى الاصل ، ليس كتابا جنسيا . ولذلك فطاهر أبو فاشا يربأ بقلمه أن يشير الى العبارات المكشوفة .

الحديث ، لأن الذوق الحديث شيء يحرص عليه
الرأى العام ، والرأى العام هو صاحب الأمر
والنهي فى هذه الأيام ، لا فى المسائل السياسية
وحدها ، بل فى العلم أيضا .

« ليس الغريب فى هذا أن يريد الرأى العام
أن تكون الكتب التى تذاع بين الشباب نقيصة
مطهرة ، فذلك من حق الرأى العام ، ومن حق
الشباب علينا ألا نذيع فيه ما يفسد ذوقه
أو سيرته . وانما الغريب أن يضطربنا هذا الى
مسخ الكتب وتشويهها والاساءة الى المتقدمين
فيما كتبوا . فقد كان المتقدمون يكرهون أن
تختصر كتبهم أو تغير ، كما كان أهل العصور ،
الاولى يكرهون ان تنبش قبورهم » (ص ٦٢)

ويخاطب طه حسين صاحب «هذب الأغاني» ،
فيقول . ان من الطغيان على أبى الفرج أن تحذف
من كتابه شيئا وضعه هو فى كتابه . وأن من
الطغيان على قراء الأغاني أن تحرمهم قراءة شيء
فى الأغاني كان من حقهم يقرؤوه . لست أشك
فى أنك أردت الخير ، ولكنى لا أدري لانسان
مهما يكن حقا فى أن يكره الناس على أن يكونوا
أخبارا فيما يكتبون ، أو فيما يقرءون أو فيما
يعملون . لا أعرف لهذه الحرية حدا الا القوانين
العامة . وأحسب أن القوانين العامة لم تكلفك
ولم تكلف غيرك من العلماء تطهير كتاب الأغاني
أو غير كتاب الأغاني !

ولقد قام طاهر أبو فاشا بدور « الرقابة » ،
وهلبل بذلك « هز القحوف » . فاذا كان الكتاب
هو بالشكل الذى صور أبو فاشا ، بعد اسقاط
العبارات البذيئة . فلماذا اهتم كاتبنا أصلا
بدراسته ، مادامت هذه العبارات العارية المطلوب
حذفها ، بالكثرة التى ينبىء بها حديثه ؟! ولماذا
لم يكتف كما فعل سواه من الباحثين ، بتناول
« هز القحوف » فى مقالة أو مقالتين ؟! وكفى
الله المؤمنين القتال !

ومن الطريف أن دارسنا ، تعرض للخطأ الذى
لام غيره عليه . فى اتخاذه اسلوب « تهذيب »
التراث . فاذا كان قد عابه على الآخرين ، أنهم
« غالوا فحذفوا منه ما كان ينبغى أن يتركوه »

(ص ٤٥) . فكذلك فعل هو فى « هز القحوف » !
والدراسة تبديه شيئا مهلهلا . . . لا بداية له
ولا نهاية ! الأمر الذى فرض نفسه على المعالجة ،
فألقى بها من الاضطراب ما لحق ! ونكتفى هنا
بالإشارة الى فهرس الكتاب ، ودلالة عناصره
وهو على النحو التالى .

« شيء عن هز القحوف بقلم كبار الكتاب -
الكتاب والمؤلف - قصيدة أبى شادوف تحت
مطربة الاحتلال العثماني - عودة الى هز القحوف -
فى ظلمات العصر التركى وشيء عن طعامهم
وحياتهم - عود على بدء » !

وتفسير هذا الاضطراب سهل ، لأن عملية
الحذف التى قام بها طاهر أبو فاشا . . متروكة
بالطبع للمزاج الشخصى . وهو مقياس هلامى
لا يمكن أبدا الاساك به !

ويستشعر القارئ النقص فى كثير من
التناول . فالفصل الأول - فى حوالى صفتين
ونصف من القطع الصغير - وهو « شيء عن
هز القحوف بقلم كبار الكتاب » . يبدو حتى
للمتلقي غير المتخصص . . شيئا ضئيلا . لا لأنه
مجرد سطور مبتسرة فحسب ، وليست ملامح
متكاملة لما قاله الكاتب الكبير . بل لأن كبار
الكتاب الذين عناهم العنوان ، هما اثنان لا ثالث
لهما ، أحمد أمين ، وشوقي ضيف !

والسبب أن كل ما حصل عليه طاهر أبو فاشا ،
من صديقه الذى أمدّه بالمراجع عن الذين كتبوا
عن « هز القحوف » . . مقالاتين فى مجلتيين
أدبيتين ! بينما هناك مراجع أخرى ، مثل ما كتبه
محمد فهمى عبد اللطيف فى « سقط المتاع » .
وأحمد أمين نفسه فى « قاموس العادات
والتقاليد » !

وطاهر أبو فاشا من صنف الدارسين ، الذين
يقدمون بحوثهم الأدبية بدراسة تاريخية تعرض
للعصر الذى أفرز القضية المتناولة . وعيب هذا
المنهج ، أنه لا يلقي بشكل مباشر الضوء كما
يظن صاحبه على المادة المعروضة . . بحيث
يجسدها أمام المتلقى . بعكس اسلوب آخر ،
يقوم بالمهمة نفسها خير قيام . وهو يفسر فى أثناء
البحث ما يتعرض له العالم المتناول من مؤثرات .

ولذلك بدأ الفصل الطويل « تحت مطرقة الاحتلال العثماني » - من ص ٢٩ - ٤٢ - مقحماً .
والى آخر صراحة من الكتاب ، لم يشعر القارئ بفائدته المباشرة أو غير المباشرة : الى درجة أن كاتبنا اضطر وهو يدرك ان فصله المقحم لم يقد بدوره ، الى اللجوء بلمسات سريعة ، وان كانت كافية ٠٠ الى المنهج الآخر . كما فعل فى فصل آخر بعنوان « فى ظلمات العصر التركى » !

ومن الطريف أن انغماس كاتبنا فى دراسة معطيات « هز القحوف » ، أنساه أن الكتاب قبل أن يكون وثيقة اجتماعية ٠٠ فهو عمل فنى . وأن أهميته تجىء من أن مضمونه أدب قبل كل شىء ، ولكن العكس هو الذى حدث فى تناول طاهر أبى فاشا ! وأصبح الأصل هو الفرع ، والفرع هو الأصل ! انه يعرض للنظام المالى والضرائب فى الدولة ، ثم يستشهد بكلمات الشيخ يوسف الشربيني مؤكدا ! فعل كاتبنا ذلك خاصة مع بداية فصل « فى ظلمات العصر التركى » !

وقد بدأ أبو فاشا ببلورة هذا الاتجاه بقوله .

« ان قصيدة أبى شادوف - من الناحية الفنية ليست لها قيمة أدبية . والذى نريد ان ننقد الى له من القشور هو هذه الصورة التى قدمتها القصيدة وشرحها للحياة السياسية والاجتماعية فى هذه العهود ٠٠ أما ما عدا ذلك فلن يزيد عن كونه نموذجاً وأمثلة لهبوط الكتابة واسفافها فى العصر التركى ! وهذه ستبقى محفوظة فى الأصل ليرجم اليها والى أمثالها من يؤرخون للحركة الأدبية فى العصر التركى ، ويبقى بعد ذلك الغرض الذى نتحراه من « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » وهو تخليص المحتوى الجيد من هذه الشوائب » . (ص ٤٣ - ٤٤) .

وبذلك غابت أهم ملامح « هز القحوف » ، وضاع الفن بينما برزت « الوثيقة » ! ومن الطريف أنه مذهب لم يعرف أبداً ، أن شاعرنا الكبير ملتزم به !

ان دارسى « هز القحوف » يجمعون على أن فى الكتاب ، كما يقول محمد فهمى عبد اللطيف فى

مقاله الجيد عنه فى « سقط المتاع » . « مادة وافرة من المأثورات الشعبية والأشعار والأزجال والموايا ، والأمثال والحكم الشعبية ، فهى فى الواقع صورة لا يمكن أن تجدها فى أى كتاب من كتب التاريخ عن حياة الشعب المصرى فى تلك الحقبة المظلمة من التاريخ ، ومن هنا يعتبر الكتاب وثيقة تاريخية تمد المؤرخ بكثير من الحقائق والتفاصيل الواقعية عن حياة القرية المصرية وقد كتبها كاتبها فى صدق وأمانة ، وان أثر كتابتها بأسلوب فكاهى ساخر فى النقد الاجتماعى ، موغل فى الهزل والسخرية ، ثم هى وثيقة يجد فيها المهتمون بدراسة المأثورات الشعبية والأدب الشعبى زادا دسماً ومادة وافرة » (ص ٧١) .

وبدل من أن تتنفس دنيماً « هز القحوف » المميزة ، فى ضوء المفاهيم الشعبية وثقافة الشعب أحالنا الدارس الى مصادر الصلة منقطعة بينها وبين الأدب الشعبى . فلا ملاحم الشعب وقصصه وحكاياته ، ولا مضامين أولاد البلد ولا حكمهم وأمثالهم ٠٠ فسرت أو شاركت فى تفسير « هز القحوف » !

ويسوق هذا الى عدم تلمس حتى موقع اسلوب يوسف الشربيني ، من التراث العامى أو موضعه من تطور اللهجة العامية ! أو الفارق مثلاً بين رؤيته ورؤية كتّاب الفكاهة فى العصور الوسطى الذين لم يرد ذكرهم على قلم طاهر أبى فاشا !

بينما المقارنة تفرض نفسها على كل دارس فى هذا المجال ، على الأقل لمعرفة هوية الكاتب الفكاهى وسط جمهوره ! فعل ذلك مثلاً كل من دكتور شوقى ضيف وأحمد أمين ودكتور عبد اللطيف حمزة ! الأول فى كتابه « الفكاهة فى مصر » وهو يجرى المقارنة بين الشربيني وابن سودون . « ولعل القارئ قد لاحظ ان أساس هذه الفكاهة هو المفارقة فى المنطق ، فالحقائق تنقلب صورها أمامنا وتنعكس ، وكان ابن سودون على ما مر بنا فى غير هذا الموضع يقيم فكاهته على هذا الأساس . ويظهر أن الشربيني كان يتأثر به فى صنع فكاهاته » (ص ٩٦) .

وطاهر أبو فاشا من هواة الاستطراد ، الذى يعيب الآخرين عليه . والاستطراد يخل بالبناء ووحدة تناول العضوى . ويفسد على القارئ متعته ، ويقصيه عن الخط الأساسى فى الدراسة خاصة اذا كان الباعث غير ذى أهمية . مثل الحديث الطويل نسبيا عن أصل وفصل مدينة دمياط ، بدعى ان الشربينى تناولها كثيرا . ومن الطريف أن دارسنا ، نسى تماما بعد استطراذه ، أن يعرض لنا ما قاله صاحب « هن القحوف » فى دمياط !

واذا كان الاستطراد السابق ، يمكن أن يكون له ما يبرره . فان هناك مالا يبرر ، لأن لا مكان له أصلا . لا فى سياق « هن القحوف » أو فى العرض والتحليل ! كما فعل أبو فاشا بالنسبة الى الاشارة الطويلة (ص ٨٤ - ٨٦) الى تفسير كلمة « ديوان الشعر » . بعد أن تحدث عن كلمة ديوان ، التى تعنى فى نص الشربينى . أصحاب الديوان من الموظفين الحكوميين !

وبالرغم من أن طاهر أبا فاشا ، أشار أكثر من مرة . الى أن « هن القحوف » مظلوم الا أن كاتبنا بمنهجه ، لم يشارك فى رفع الظلم عنه كما توهم . بل على العكس ، ساهم فى المزيد من ظلمه ! وهو يتناوله بصورة غير مكتملة ، مغفلا الكثير من جوانبه . حتى فى الألفاظ

المؤددة والمحتشمة ! فهو يكتب فى ص ١٢٨ مثلا ، عن أن الشربينى يأتى بشواهد « تصور غفلة أها الريف . وجهلهم . وتبين مدى جلافتهم . ويروى فى ذاك نوادر . ويأتى على عاداتهم وتقاليدهم فى أفراحهم وفى ماتمهم . ويستطرد فى كل ذلك الى حكايات الحيوان والطيور . ويتكلم عن العشة ، والعشوق أنواعه ، ويقسمه اقساماً . » وهذا كله لم يناقشه أب فاشا أبدا !!

لقد ظهرت دراسة « هن القحوف » . بسبب عدم الاحاطة بعناصرها . كجزيرة منعزلة وسط المحيط . لاعلاقة لها بالجذور التى أمدت كتاب الشربينى بالغذاء ، حتى اكتملت دورة الحياة ونضجت الثمرة . مما باعدت بينها وبين القارئ وأضاعت الهدف الذى من أجله يبعث التراث !

أما أحمد أمين فالتقى بمقارنته ، فى ثلاثة مواضع على الأقل : الأول فى كتاب « فيض خاطر » الجزء السابع ، وهو يقول . وابتدع الشيخ يوسف الشربينى المتوفى فى القرن الحادى عشر الهجرى اسلوبا فى السخرية بالنحو والصرف والاشتقاق فى كتابه المسمى « هن القحوف » فقلده من أتى بعده الى عصرنا هذا (ط ١ ص ٢٢١ - ٢٢٢) . ويخصص أحمد أمين بعد تعميم ، فى الجزء التاسع من المؤلف نفسه ، وهو يكتب « جرى على أثره الاستاذ الهياوى رحمه الله فى كتاباته فى الكشكول وغيرها . » (ط ٣ - ص ١١٦) .

أما الموضوع الثالث فهو « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » ، غير المخصص بالطبع لكاتب فكاهى عامى كما فعل أبو فاشا ! يقول أحمد أمين عن تأثر الآلاتى بالشربينى . « رأس (صاحب « هن القحوف ») المدرسة التى عنيبت بالتكنيت عن طريق اللعب بالنحو والخروج من باب الى باب من غير مناسبة والمفارقات ونحو ذلك وقد أتبع هذه الطريقة فيما بعد على لسان الشيخ حسن الآلاتى وقد كان فكها لطيفا . » (ط ١ - ص ١١ - ١٢) .

والدارس الثالث دكتور عبد اللطيف حوزة ،

يقارن فى كتابه « حكم قراقوش » بين ابن ممتى العامى ومعاصره الوهرانى الفصيح . وينتهى بقوله . ومع ذلك فلم تبلغ رسائل الوهرانى على تنوعها وطرافتها وفصاحتها ، بعض ما بلغته نوادر ابن ممتى ، على قصرها وقلتها وعاميتها . (ص ١٥٥) .

ومن الطريف أن الشربينى نفسه يقارن ، وهو يكتب عن تأثره بابن سودون فى « نزهة النفوس » . فيقول . وأطلب من القريحة الفاسدة والفكرة الكاسدة ، الاعانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار يحاكى كلام ابن سودون !

ومع ذلك كله لا يجشم طاهر أبو فاشا نفسه ، الاطلاع على غير « هن القحوف » ! مما أشاع اللبس الجامة ، فى متابعات دارسنا للكتاب !

Labanotation or Kinetography Laban

The System of Analyzing
and Recording Movement

Third Edition, Revised

Ann Hutchinson

Illustrated by Doug Anderson

اللابانوت

نظام تحليل و تسجيل الحركة

عرض وتحليل : اسماعيل جبر

وقد يكون التسجيل بغرض تناول هذه أو تلك بالتحليل والدراسة والترجيح ، للتدريب أو التأمل أو التذوق أو قد يكون لغرض علمي وتتعدد أغراض العلم والعلماء في مجال دراسة حركة الانسان بل وسلوكه الحركي ...

وتوالى وتعاقبت المحاولات لتدوين الحركة ، من تلقائية ، الى محاولات مدروسة مقصودة فقد ازدادت أهمية الحاجة الى تسجيل الحركة ، والوصول لتدوينها حسب منهج ونظام له قواعده وأصوله يسهل به تناول الحركة ، قراءتها ، ومن ثم إعادة انتاج الحركة نفسها بأبعادها الفضائية والزمنية ، واتجاهاتها ومساراتها ، وبكافة خصوصياتها .

كان لابد من ايجاد وسيلة تدوين .. تنويع للحركة بما يكافئ « نوتة » الموسيقى .. لابد من كتابة . ولابد للكتابة من علامات ورموز لابد من أبجدية ولغة .

جاءت الأشكال الأولى للكتابة مليئة بالعلامات والرموز البدائية دلالة على الحركة اذ لم يكن لأي شكل من الكتابة أن يتجاهل أو يحذف العدد الهائل من الأفعال التي هي غالبا ما تكون أفعال جسمية تتضمن حركة .

عاش الانسان منذ البداية الأولى لوجوده ، في جماعة ، اذ هو كائن اجتماعي . ومن ثم كان الاتصال ضرورة ، بين انسان وانسان .. مع وحدة المكان والزمان - وكان لابد أيضا من اتصال الماضي بالحاضر بالمستقبل .. واتصال عبر المكان.

كان الانسان ، وهو يخطو طريق تطوره الطويل ، يصل الى نتائج . ووجد أن هناك داعيا لأن يحتفظ تحت يده بما يصل اليه ليعيد انتاج ما سبق أن كان سببا في سعادته ، ليمنى عليه جديدا ، ليتيح تراثا لأجيال . ولتتراكم الخبرات يتذوق الحاضر مما سبقه ، الماضي ، ليطورة ويقدمه أكثر نضجا لأجيال المستقبل .

تعلم الانسان أن يرسم ، أن يكتب ، أن يصور ، أن ينحت حجرا ، ليدون ، ليحفظ من الضياع ، حركة ، وأفعالا وأصواتا تجري بها ديناميكية الحياة .

ومن الحركة ما هو جدير بالتسجيل ، كرقصة شعبية تعتبر واحدة من ملامح تراث فولكلوري ، أو كرقصة تضافرت جهود فنية رفيعة صادقة في تكوينها ، رقصة باليه مثلا ، تسجيل لحركاتها وسكناتها وإيقاعاتها المتبادلة مع الموسيقى ،

الفيلم أن يفيد في عرض الرقصة خطوة خطوة للتدريب مثلا . . .

وأخيرا جاءت محاولة ، معاصرة ، هي محاولة رودلف لابان Rudolf von Laban الألماني الأصل - الذي عاش حياته مهتما بدراسة الحركة في السوق ، وفي المصنع وفي المسرح . درس لابان كافة جوانب فنون المسرح وأسس مدرسة له في ميونيخ ، طور فيها نظرياته ودراساته عن الحركة في الفضاء ، وخصائص الحركة بوجه عام بعدها أصبح مديرا للحركة في دار « أوبرا الدولة ببرلين » . ثم بعدها شغل مناصب مشابهة في مسارح أخرى للدولة . . . وفي المصنع درس حركات العمال وألف عنها كتاب الجهد Effort

وفي مسيرته الطويلة مع الحركة ، ملاحظتها ودراساتها ، ومستفيدا مما سبق ، جمع لابان ونسق وأضاف وابتكر الى أن حقق نظاما منهجيا للتنويت أصبح معروفا ومنسوبا اليه : اللابانية .

تقول آن هاتشنسون Ann Hutchinson مؤلفة كتاب « اللابانية » : LABANOTATION

أن وفاة لابان عام ١٩٥٨ لم تحد من النمو المستمر لتأثيره كقوة رئيسية في كافة أبحاث الحركة . لقد ألهم وضوح واتساع رؤيته الكثيرين ليواصلوا عمله في مختلف الحقول .

ورغم أنه منذ سنوات مضت كان لابان قد فوض مسؤولية المزيد من تطوير نظام التنويت الى كل من ليزا آلان Lisa Uilman والبرخت كينست Albrecht Knust ، وسيجورد ليدر Sigurd Leeder و (آن هاتشنسون) ، مؤسسى المجلس العالمى لابان لتصوير الحركة International Council of Kinetography فان هذا الكتاب (اللابانية) ، كما يوحى به اسمه ، هو بمثابة الاهداء لهذا الرجل العظيم وكاعتراف بدين واجب لا حدود لتقديره .

ومؤلفة الكتاب آن هاتشنسون ساهمت منذ عام ١٩٤٠ بطريقة فعالة في نشر نوت لرقصات مختلفة وقامت بمجهودات مشهودة رائدة في

« ببختى عن علامات أولية للأفعال ، وجدت أمثلة مذهلة من وصف للحركة ، من رموز اخترعها الأقدمون من رهبان التبت ، ومن حروف مسمارية الآشوريين والبابليين . كما وجدت في رموز المصريين والصينيين متنوعات غنية من رموز للحركة ، يمكن اعتبارها ، على نحو ما ، النموذج الأصلي لعلامات تنويت الرقص » .

وتعاقبت محاولات تدوين الحركة . ويستهل كتابنا (اللابانية) بتاريخ مختصر لمحاولات تدوين الحركة وتطورها المستمر الى الأفضل فالأفضل . . . ولا يغيب عنا ما لتدوين الحركة من صعوبة بالغة ، اذا تصورنا راقصا ترامت أطرافه كل في جهة ومسار ثم هي تتلوى وتنثنى لتعود تمتد ، وجذع يدور ، ويلتف ، وينحن ، وينبسط . . . كل هذا على وقع موسيقى أو على ايقاع عكسى له . فما السبيل الى كتابة هذا وتسجيله . .

« وكيف يكون الأمر اذا كنا ازاء ضرورة ، وهو ما يحدث غالبا - تسجيل حركات عدة راقصين وراقصات . . انه أمر بلا شك ، أصعب بكثير من تنويت الموسيقى » .

يقول الكتاب بأنه خلال الخمسين عاما الأخيرة أخذ عدد العارفين بتنويت الرقص يتزايد وأيضا انتشر الاعتقاد لدى كثيرين بأن الرقص ضرورة ثقافية . .

ومن المحاولات السابقة الجديرة بالذكر ، نظام ستيبانونوف STEPANOV انه نظام قائم كلية على مفردات الباليه الكلاسيكى وهو لهذا غير مناسب لتسجيل أى نوع آخر من الرقص .

وهناك محاولة « بوشامب » « Beauchamp » الذى اعترف البرلمان الفرنسى بقرار صدر عنه عام ١٦٦٦ به كمبتكر نظام لتسجيل الرقص .

وجاء بعده فيه « Feuillet » لينشر رقصات مسجلة كتابة بهذا النظام .

ومن الحلول الواردة فى هذا المضممار أن أوصى البعض باستخدام الفيلم لتسجيل الرقص . غير أن للفيلم نواقصه فى هذا المجال ، ومن ذلك أن الكاميرا تسجل من زاوية واحدة ، كما لا يستطيع

التطبيق لذا فالأمر للدارس أن يطرق خفيفا أو أن يتعمق على قدر احتياجه . كما أن المدرس يستطيع أن يعدل من تتابع المادة .

ويوصى الكتاب باقتناء معجم «البرخت كينست»
Handbook of Kinetography
by : Allrecht Knust.

على اعتبار أنه كتاب مصاحب له قيمته ونفعه .
يورد الكتاب فصله الأول تحت عنوان « تاريخ مختصر لتنويت الرقص » . ويقول الكتاب في فصله هذا :

« ان بعض العلماء يؤمنون أن قدماء المصريين استخدموا الحروف الهيروغليفية في تسجيل رقصاتهم ، وأن الرومان استخدموا منهجا لتنويت ايماءات تحياتهم » .

ثم يستطرد الكتاب ليقدم في فصوله التالية موادا منها :

متنوعات في الخطوات - أوضاع القدم - خطوات هوائية - فضائية (وثبات) - استدارات ايماءات - لمس وانزلاق الأرجل - الانحناء - التفاف الأطراف - التفاف الجذع والرأس - والانقباض والانبساط (ثني ومد) - التوازن وفقدان الاتزان ، تحركات الأيدي - متنوعات أوضاع مسارات - تنقلات ... الخ .

وتستخدم اللابانية مدرج ثلاثي الخطوط الرأسية والجدول يمثل الجسد البشري ، خط المركز وسط شطرين يمينا ويسارا . شكل (١) .

وتستخدم أعمدة رأسية اضافية على كلا جانبي خط المركز تعبيرا عن الأجزاء الرئيسية للجسد شكل (٢) وبوضعنا لعلامة حركة ما في واحد من الأعمدة الرئيسية المبينة بالشكلين السابقين فأننا نثبت كتابة ، فعلا معيننا لواحد من أجزاء الجسم الرئيسية . ويتبقى بعد تسجيل الحركة ونسبتها الى عضو بالذات تحرك ، تعيين اتجاه الحركة وتلك لها رموز تدل على ثمان اتجاهات رئيسية ، ثم لمستويات الحركة ، الى أعلا ، متوسط ، أسفل ، رموز بسيطة واضحة .

ونذكر كمثال للدقة في استكمال نظام اللغة وأبجدية للحركة ، لتصبح قدرة مكتملة على تنويت

تجميع وتطوير تنويت الحركة . كما أنها مؤسسة ومديرية مكتب نيويورك لتنويت الرقص
New York Dance Notation Bureau

وما نعرضه نحن هنا هو الطبعة الثالثة ، بعد مرور خمسة عشر عاما على الطبعة الأولى ، مما أتاح فرصة المراجعة المتأنية والتوسع في المادة باضافة خبرات مجموعة من خبراء بلدان مختلفة .

صدر الكتاب ضمن مجموعة كتب Theatre Arts Books (كتب فنون المسرح) بنيويورك عام ١٩٧٧ ، والكتاب يقع في ٥٢٨ صفحة من القطع فوق المتوسط مادته معروضة في ٢٨ فصلا ، عدا المقدمات طبعا ، يلي الفصول الثمانية والعشرين ستة ملاحق .

وفي مقدمات الكتاب كلمة لجورج بالانشين «George Balanchine» مصمم رقصات الباليه الأمريكى ذائع الصيت يقول فيها :

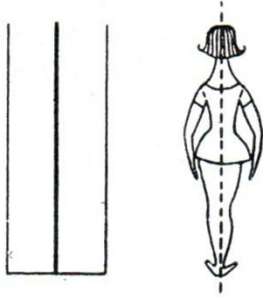
« .. فيما بعد ، غدوت ، كمصمم رقصات أكثر ادراكا للحاجة الملحة لنظام دقيق ميسور لتنويت أعمالى . والمطلب الأساسى عندى والذى أرجوه من نظام للتنويت ، هو قدرته على تنسيق وربط العلاقة بين متلازمين ، بين القيم الزمنية فى الرقص مع الموسيقى .. »

وعندما اطلعت على نظام لابان فى التنويت تبينت فيه أكمل النظم تطورا وقدرة على الاستجابة لحاجتى

وكما أن الموسيقى يحتاج من أجل تسجيل تفاصيل مؤلفه ، بذاتها ودقتها ، من أجل أن يضمن أداء صحيحا له ، كذا يحتاج مصمم الرقصات الى تنويت له القدرة والدقة نفسها»

والكتاب الذى نعرضه « اللابانية » كتاب متخصص .. به مواد تشبع الاحتياجات الخاصة لمختلف المستويات .. ويهدف الكتاب الى أن يقدم قواعد النظام اللابانى ، فى تعريفات محددة مع أمثلة كافية للتطبيق العملى ، لتوفير أساس متين يمكن للمهارات المتخصصة أن تبنى وتشيد عليه

ولأن كل فصل يتقدم من تخطيط عام عريض من المادة المعروضة الى التفاصيل الخاصة فى



يسار Right Left

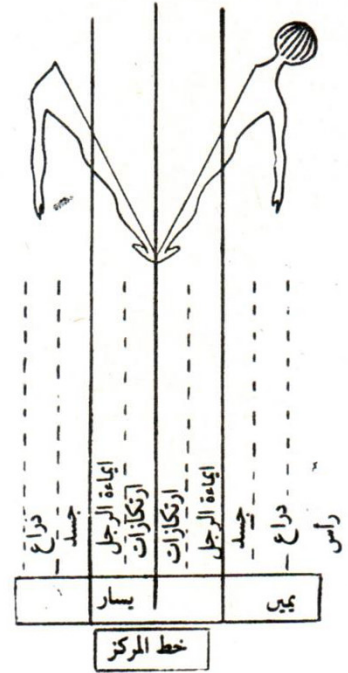
وينتهي باب الخطوات بتقديم ملاحظات تجب كل احتمال للخطأ ، فيقدم ملاحظات عن القراءة وملاحظات أخرى خاصة بالكتابة .

والكتاب لا تخلو فقرة واحدة فيه من الشرح الوافى مع رسوم تخطيطية للتنويع مع ما يلزم من رسوم وصور للجسم البشرى للبيان .

تقول آن هاتشمسون : « ان تنويع الموسيقى الذى فتح الطريق لتطور الموسيقى كما نعرفها اليوم كان أول تفهم له فى شكله الحديث فى القرن الحادى عشر الا أنه لم يرسم كنظام محدد الا فى بداية القرن الثامن عشر . أما تنويع الرقص فانه تأخر كثيرا كى يمتدى . ثم أنه قابل فى طريقه تتابع طويل من محاولات زائفة خاسرة . »

ولكن المحاولات الزائفة ، وتلك التى خابت وأن كانت صادقة ، ليست مما يدعو الى التعجب ، فالرقص أكثر تعقيدا من الموسيقى لأنه تحركات فى فضاء ، فضلا عن الزمن . وأيضا لأن الجسم ذاته قادر على الاتيان بالكثير . والكثير من أنماط الأفعال المتزامنة .

وفى كلمة أخيرة نؤكد أننا فى كل ما أوردنا لا ندعى أننا قدمنا فائدة من ثقافة أو اضافة فى معرفة ، وانما ابتغينا أن نلفت نظر المتخصص الى مصدر مهم فى باب . أردنا به دعوة الدارس فى علوم الحركة والفنان ، وخاصة مصمم الرقصات الى الاطلاع ، وباليته يكون اقتناء للكتاب « اللابانية » الذى هو أحد المراجع الأساسية لدراسة الحركة وتنويعها .



كل صغيرة وكبيرة ، الفصل الخامس ، مثلا وهو بعنوان « متنوعات من الخطو » .

نرى تحليلا لحركة الرجل فى الخطو . أولا فى مجموعها ثم ملاحظة أن الرجل لا ترتفع من على الأرض فى أثناء السير ، عاليا ، وانما مجرد أن تتحرر من الأرض . ثم عن ثقل الجسم ، نراه يلاحظ أن الثقل ينتقل من الرجل التى تتحرر ليتمركز على الرجل الأخرى . يلاحظ المستوى . الزمن . اتجاه الخطو . الخ .

ثم لا يفوته أن الراقص قد يرتفع بساقه ويحتفظ بها فى مستوى أعلى لبعض الوقت ، أذن فهناك علامة تدل على هذا البقاء . بدايته ، ونهايته ، هذا الى جانب ما سبق أن نوته عن اتجاه الحركة واتساعها .

ثم يفرده بعض العناية للخطو مع اختلاف الارتفاع . ويسير تفصيلا فى شرح وتقديم العلامات الدالة على مختلف ما تؤديه الرجل من حركات وهى تخطو . فهو يتناول السير المعتاد . التفاف الرجل ، والخطوات البطيئة . السريعة . الخطوات العابرة ثم هو ينتقل فى مجال الخطو أيضا ، فيحلل مسار مركز ثقل الجسم فى خطوه ، وهكذا .



جولة الفنون الشعبية



تابعت جولة الفنون الشعبية جهودها في رصد بعض أوجه النشاط العلمي والفني في مجالات المأثورات الشعبية المصرية والعالمية ، حيث تضمنت الجولة رسدا لجهود الثقافة الجماهيرية وبعض المؤتمرات العربية والعالمية التي شاركت مصر فيها أو أقيمت على أرضها .

« الشاطر حسن » على مسرح وكالة الغورى

عبد العزيز رفعت

التمييزات الطبقيّة (الظرفية فى الحكاية والعرض) ، وتحقيق رغبة بطلها فى الزواج من الأميرة .

الا أن النصّ المعد - رغم إبقائه على هذه الموتيفات وغيرها - قد نحى بشخصية « الشاطر حسن » منحى قاصرا جدا ، فجعل منها تعميما شاعريا لقوى الشعب العاملة والتي أقام استلامها للسلطة - وفقا لأيدولوجية الستينيات - العدالة الصحيحة ، فى حين أن المخيلة الشعبية قد أوجدت هذه الشخصية - وغيرها فى حكايات أخرى - تعميما لقوى الخير ، ولاستمرارية الرغبة فى حياة رخية ، كريمة وعادلة ، فجاء ذلك على حساب المضمون الرومانتيكى ذى الدلالة الأعم فى الحكاية والذى يجسد التمايز الاجتماعى وما يترتب عليه من ظلم اجتماعى ، على أنه خرق للأخلاقية الجماعية ، وخرج بالنص من رحاب الديمومة ، التى تتأكد عبر العلاقة المستمرة بين الوجدان الإنسانى وقيمه الأساسية ، الى إطار الآنية التى ترتبط بأيدولوجية معينة ، قاصرا مفهوم الخير بشموله على مفهوم الحق بمحدوديته ، الأمر الذى يجعل من النجاح الذى تحقق لعرض هذا العمل فى الستينيات (قاعة

يؤكد العرض الشعبى « الشاطر حسن » الذى قدمته فرقة الفنانين الشعبيين بالمنوفية الثقافة الجماهيرية - على خشبة مسرح وكالة الغورى بحى الحسين ، فى الفترة من ١٩ : ٢٨ رمضان ١٤٠٧ هـ ، عن النص السردى المنغم ، الذى أعده باللغة العامية ، الشاعر الراحل / فؤاد حداد ورفيقه متولى عبد اللطيف ، للحكاية الشعبية الشهيرة بالاسم نفسه « الشاطر حسن » وعيه بأهمية الموتيفات التى أبقي عليها ، وذلك من خلال إدراكه لديمومة المقبولات الانسانية - ذات المغزى الاجتماعى - التى يتشاطر الناس رحابها فى أرجاء المعمورة (الغيرة تدفع الى المكيدة) ، واحاطته كذلك بالمغزى الأدبى والفنى للعنصر الخارق الفوطييعى (المهرة الجنية) الذى يتضمن - زيادة على ما يتضمنه من تداعى الحواجز بين العوالم فى الفكر الشعبى - تعبيره عن البيئة التى تجرى فيها أحداث الحكاية (بيئة زراعية) ، وصنعه لمزيج مدّش من عالمية : عالم الخيال المرغوب والواقع اللامضى ، وعكسه لنوع من المجتمعات يكن للحب والعواطف النبيلة احتراما خاصا (العلاقة بين المهرة / الشاطر حسن ، الشاطر حسن / ست الحسن) ولهذا السبب كان لذلك العنصر دوره المهم فى تجاوز العقبات ، ومن ثم

الاتحاد الاشتراكي العربي - كورنيش النيل -
 كما تدلنا احدى الوثائق (مغمر يلمز العرض
 الحالى الذى يخاطب مرحلة مغايرة نسييا -
 معتمدا فى ذلك أحد الشعارات الموسومة
 علنا ، من بعض الأوساط ، باللامصداقية ،
 ثم أن هذا التحجيم الذى أصاب شخصية
 البطل لا يمنحنا تفسيراً منطقياً للأصلا ب
 والترائب الملكية التى انحدرت منها هذه
 الشخصية ، فى حين أن الحكاية الشعبية تمنحنا
 هذا التفسير ، وفى هذا ما يعنى ان الخاتمة فى
 النص المعد ليست مخدمومة من قبل المقدمة
 التمهيدية ، كما انها ليست فى خدمتها ، وصدوف
 العرض عن هذا الخاتمة (عودة الشاطر حسن الى
 مملكة ابيه . واعتلائه لسهوة السلطة ، وتحقيقه
 العدالة واخر) ، لا يلغى حاجتنا الى هذا التفسير ،
 بل يغرى بتساؤلات أخرى كثيرة ، ويخل
 بالتوازن البنائى للعرض/الحكاية بشكل عام ،
 فاذا ما أضفنا الى ذلك ضالة الامكانيات التى
 آتحت للعرض ، وهو أمر من شأنه أن يجعل
 من العروض الشعبية بالذات أعمالا غير مكتملة
 القوة ، استطعنا أن نلمس مدى الجهد المثابر
 الذى تعين على المخرج الشاب / أحمد اسماعيل ،
 أن يبذله للتغلب على الصعوبات التى تواجهه
 عادة تكوين فرقة شعبية ، ودفع أعضائها
 للعمل معا فى انسجام وتناسق ، مما شهد
 أنفاسنا حول خشبة العرض ، التى اتخذت
 أسلوب مسرح « الحلبة » المعدل - اذ أن النظارة
 لم يحيطوا بمنطقة التمثيل الا من ثلاثة جوانب
 فقط - ، ومع لوحة خلفية موحية تقدم بعض
 الرسوم الشعبية لنباتات وسيف ، وعلى أنغام
 بعض الآلات الموسيقية الشعبية (ناي - ربابة
 طبله - رق) ، والتى شئت تآلفها الشكلى عود
 يتيم ، انتصب العرض - ورمزيته واضحة
 طول الوقت - يخاطب رغباتنا الفطرية ، مقتفيا
 أثر كل موتيفة فى الحكاية الشعبية / النص
 المعد ، فى جو ملائم يعبق بشذا الماضى « وكالة
 الغورى » ، حيث المشرفيات المملوكية ، وأقبية
 الأبواب العتيقة ، تتعاق مع زمنية النص /
 الحكاية فى تعاطف بليغ ، وحيث يصعد راو
 عجوز - تعزيزا لمصداقية المصدر - على خشبة
 العرض ذات المستويات الثلاثة ، ليحكى وقد

غمرته الأضواء تحت صفاء ليلة رخصانية شرقية
 حكاية « الشاطر حسن » :

**الدنيا اتخلقت من زمان يا ولاد ، ومين عارف
 كام ملك مات وكام صعلوك ، ولا باقى منهم غير
 السيرة والجواديت ، وكان ياما كان ٠٠٠٠٠ »**

بهذه الموضوعية السردية تبدأ أحداث
 الحكاية/العرض فى الانبثاق والتنامى من قلب
 القضية الأزلية الخالدة « الحياة/الموت » - اذ
 تموت الملكة « أم الشاطر حسن » بعد ولادته
 مباشرة - لتضعنا الحكاية - منذ البداية - أمام
 صورة مصغرة جدا لعالم يخلو تماما من عوامل
 سعادته واستقراره ، وليجى انصراف
 « الشاطر حسن » الى مهرته - بعد ذلك -
 انصرافا منطقيا يحمل فى داخله أسبابه
 ودواعيه ، اذ لا يمكن للأب « الملك » - علميا
 أو وفقا للمفهوم الشعبى - أن يعوض الطفل
 الصغير عن حنان أمه ، ويكتمل هذا التصور فى
 اطار الاختيار الذكى من الفنان الشعبى للمهرة
 بديلا عن المهر لتنتصب رمزا للأثوثة الراحلة
 والمفتقدة فى الوقت ذاته ، وليأتى التوحد بين
 « الشاطر حسن » وأمه موضوعيا الى أبعد
 مدى ، وليجسد بعمق حجم الفراغ الذى يعيشه
 الملك الوحيد والذى بسببه يقرر الزواج ثانية
 « يا حليف الشوق ، ومش هتعيش قد اللي أنت
 عشته ٠٠ ركب على الطير الملى تعجبك ريشته
 يلقى زى الصبح لعنيك ٠ اللي كلت ، ويدفى
 قلبك بحق السمين اللي ولت ٠٠٠٠٠ »

هكذا تتعاقب أحداث الحكاية/العرض تعاقبا
 سببيا ، ضمنيا حيناً ، وصريحا أحيانا أخرى ،
 وتتطور باتجاه هدف محدد ، لتمدنا برفق
 الى عالم مشوق يعتمد الحقائق المطلقة والخيال
 المثير - الموظف بدقة - فى هدهدة مشاعرنا ،
 وتربيت أحزاننا ، ودفعنا بعفوية فى طريق -
 الحب ، الأمل ، العمل ، التفاؤل دسبـتور
 الحياة الشعبية ، ولتزوج « الشاطر حسن »
 فى النهاية بحبيته الأميرة « ست الحسن » ،
 بعد الصعوبات الشديدة التى تغلب عليها
 بمساعدة المهرة ، نتيجة لتعاطفها معه ، وكتعب
 عن شكرها لطيبته ، - لتتغير بذلك منظومة
 العلاقات القديمة كلية الى الأفضل ، وبالقضاء
 على الشر متمثلا فى الوزير الحاقـد - الطامع فى

الملك - تضع الحكاية رأيها الأخير في أسباب التمايزات الاجتماعية الظالمة وكيفية التغلب عليها ، انطلاقاً من المثل العليا ، وفي دياكتيك متناغم بين مفرداتها يعتمد الأهم أولاً ثم المهم بعد ذلك ، ف « الشاطر حسن » بطل ايجابي يتصف بالمزيد من المبادرة والفعالية منذ اللحظة الأولى وهو و « ست الحسن » يمثلان أنبل شخوص الحكاية / النص ، ويتشابها تماماً في تصوراتهما العامة بخصوص الحياة الجيدة والكرامة التي ينبغي أن تعاش ، وتتكشف هذه الحقيقة بوضوح في مغادرة « الشاطر حسن » لقصر أبيه الملك أثر المكيدة التي دبرتها زوجة الأب ليخلو لها وجه زوجها ، واستبداله لثيابه الملكية بثياب عامة الناس - للتعارض الاستاتيكي بين المظهر « الوضيع » والجوهر « السامي » - في الحكاية الشعبية ، أو ثياب الصيادين وطاقيّة الحدادين - في النص المعد والعرض - كرمز لقوى الشعب العاملة ، وأيضا في مجرى سعيه الاختياري لحضار لبن اللبوة الموصوف لشفاء الملكة أم الحبيبة المدلهة ، وفكه الحصار عن المدينة المرتجفة بالخوف من المصير المرتقب ، ونزول « ست الحسن » من قصر أبيها الى « عشة » حبيبها بعد أن سئمت الحياة في القصور ، وقررت العودة الى انسانيته الصافية ، موثرة الحب والبساطة والصدق ، على المال والجاه والتكلف والملابس الزاهية ، ومع أنني أدرك أن كل ما يحدد أسلوب حفلة العرض بل وأسلوب المسرح يتوقف على مادة العرض والخصائص الجوهرية لها ، الا أنني كنت مدفوعاً برغبة عارمة في مشاهدة - لا سماع - حكاية شعبية ، منتقاة بدقة ، الا أن الكلية الجمالية للنغم المتغير بتغير الشخصيات والمواقف قد دفعتني الى التجاوز عن الشكل السردى للعرض رغم أنه جعل من أعضاء الفرقة مجموعة من الرواة ، لم يتمكن أحد منهم من تطوير شخصية واحدة وتنميتها في مسار الفعل الدرامي ، وبأسلوب الإخراج الموضوعي الشكل ، الذي التزمه المخرج ، كاد العرض أن يسقط في برائن الجمود والميكانيكية ، لولا الحركة المدروسة جيداً ، والتي أفلحت بشكل ما في تخليصه منها ، وقد كان يمكن من خلال

الزيجات الفنية المشروعة في حقل الأعمال التجريبية أن يتم تقسيم منطقة التمثيل الى ثلاث مناطق ، واحدة منها للطبقة الارستقراطية الحاكمة ، مترعة بالبذخ والتكلف ، والثانية للطبقة الفقيرة الكادحة ، مترعة بالبساطة والوضوح والثالثة تفصل فيما بينهما بضباية ضوئية منذ بداية العرض ، فلا تسطع بالضوء الا عند النزول الى الحديقة للاحتفال بالنصر وظهور البطل القادم من منطقة البسطاء وتمثل هذه المنطقة الوسطى ، المراحل الانتقالية في الحكاية / النص ، يمر بها « الشاطر حسن » عند مغادرته لقصر أبيه ، وتمر بها « ست الحسن » عند نزولها ل « الشاطر حسن » ٠٠٠٠ الخ ، فيتوافر بذلك للعرض درجة عالية من الايحاء والتأثير ، والذي حرص العرض منذ البدء على نشدانهما ، كما يتيح امكانية هائلة لاستغلال الاضاءة التي لم تستغل كمؤثر فني في ظل الإخراج الموضوعي الا مع نشيد « دقت طبول الحرب » ، وفي حين أن ألوان الملابس كانت معبرة ورمزية (الأسود للملك ، البنني للشاطر حسن ، الأخضر لست الحسن ، الأحمر للمهرة) الا أن هذه الرمزية قد أضر بها ارتداء بعض الرواة للملابس سوداء وان ازدانت بشال أبيض ، وبمزيد من الألوان والبهجة على خشبة العرض ، وهما من ضرورات المسرح الشعبي - كان يمكن أن نكون في حالة عقلية أكثر سعادة ، وبرغم هذا فان المخرج أحمد اسماعيل قد قدم لنا تجربة فنية حية ، ترغب في الاكتمال والتقدم بعيداً عن الأطر التي يحكم اليها البناء التقليدي للأعمال المسرحية ، كما قدم لنا فرقة شعبية استطاعت أن تقف بثقة على خشبة المسرح وأن تقدم عرضاً على درجة من الانسجام والجودة تستحق عليها التقدير ، اذ قدم أعضاؤها - عمر بدر ، محمد عزت ، يوسف اسماعيل ، سهام اسماعيل ، جابر عمار ، أحمد العجمي ، أماني ابراهيم ، محمد العباسي ، عيد الدسوقي - أفضل ما لديهم من فن وموهبة ، وبمزيد من الدعم للفرق الشعبية بوجه خاص ، تستطيع الثقافة الجماهيرية أن تؤدي دورها المنوط بها على أكمل وجه .

عبد العزيز رفعت

الجمعية لأهلية للفنون الجميلة

عادل ندا

الفنان الدكتور مصطفى الرزاز لوحتين عاليج من خلالهما رموزه المستوحاة من الفن الشعبي بأسلوب معاصر فى لوحة الحصان والفارس الشعبى .

وقدم الفنان سيد سعد الدين لوحة « الموكب الصوفى » مستخدما الباستيل ، مؤكدا فيها أسلوبه المتناغم يلقى ذا الدلالات الاعتقادية .

أما الفنان سيد عبد الرسول ، وهو من رواد فن التصوير المصرى ، فقد قدم ثلاثة أعمال متميزة أستلهم فيها عناصر الموروث الشعبى ، وظهر ذلك واضحا فى لوحته « الفتيات الداهيات الى السوق » ، و « الحصان ولعبة التحطيب » .

وقدم الفنان سامى أمين عالما أسطوريا فى لوحته « فانوس رمضان » مستخدما الأحبار الملونة والتى صور فيها الفانوس كالقصر الذى يقف أمامه الأطفال متطلعين لاقتحامه والدخول فى رحابه .

وحوى الصالون أعمالا لكثير من الفنانين الذين استلهموا عناصر الموروث الشعبى أمثال: عبد المحسن الطوخى ، عبد البديع عبد انجى ، عبد الناصر شبحه ، فارس أحمد فارس ، أيهاب شاكر .

ومن المعروف أن الجمعية الأهلية للفنون الجميلة استطاعت خلال عمرها الذى يمتد قرابة ٣٠ عاما أن تحتل مكانة مرموقة ومتفردة فى عالم الفن التشكيلى المصرى المعاصر .

أقامت الجمعية الأهلية للفنون الجميلة صالونها السابع بمجمع الفنون بالزمالك فى شهر مايو الماضى ، وقد ضم الصالون أعمالا لمجموعة من الفنانين من جميع الأجيال ، حيث شارك أكثر من ١٢٠ فنانا بانتاجهم الفنى المتميز فى مجالات الحفر والنحت والتصوير والخزف والباتيك .

وتفرد المعرض هذا العام بالاهتمام بالطابع الشعبى ، المستوحى من البيئة الشعبية المصرية ، خاصة فى استلهم عناصر ورموز الموروث الشعبى فى بعض الزخارف التراثية والأشكال التقنية ، وتجلى ذلك أيضا فى المعالجات ذات الجذور التراثية كالسطوح الخشنة ، والألوان ذات الدلالات البيئية ، والرسومات الجدارية .

وقد استضاف الصالون بعض كبار الفنانين المصريين ، الذين تتميز أعمالهم بالروح المصرية الخاصة الضاربة الجذور فى أعماق ثقافتنا الشعبية المصرية أمثال أعمال الفنان الخزاف محى الدين حسين ، الذى قدم لنا مجموعة من الأوانى الخزفية ، مستخدما عناصر زخرفية (موتيفات) شعبية .

ومن بين الأعمال الفنية التى ضمها الصالون أعمالا للفنان « محمد الطحان » . الذى قدم أعمالا ذات صياغات اسلامية ، من خلال تكوين معاصر .

وحرص الفنان نظير خليل وهبة على معالجة موضوعه من منظور شعبى ريفى بما يحتويه من بيوت وحيوانات وشخوص فى لوحته . وعرض

الأسبوع الثقافي الهندي

محمد حسين هلال

بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية أقامت سفارة الهند الأسبوع الثقافي الهندي بمناسبة احتفالات الهند بمرور أربعين عاما على ذكرى استقلالها ، وقد انقسم هذا المهرجان الثقافي الكبير الى ثلاثة أنشطة رئيسية :

- (أ) عروض فرق الرقص الشعبي الهندي • (مسرح الجمهورية) •
- (ب) افتتاح معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية • (قاعة اخاتون) •
- (ج) اسبوع للفيلم الهندي (بسينما كريم) •

ورئيس الفرقة « ساتش شانكر » وعلى الرغم من أن أعضاء الفرقة من بومباي العاصمة الا أن رقصاتهم جاءت معبرة عن الأقاليم الهندية المختلفة •

هذا وتمتد جذور الرقص الهندي الكلاسيكي من ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ عام على حد قول « نفديب سوري » المستشار الثقافي بسفارة الهند ، والذي قدم فقرات الحفل ، حيث يضيف أن هذا الامتداد الموهل في التاريخ يعنى أن الرقص الهندي الكلاسيكي لايعبر عن الحياة الهندية المعاصرة ، وتكمن الاضافة في التعامل مع حركات أو جمل حركية كلاسيكية طورت من أجل التعبير عن الحياة الهندية المعاصرة ، علاوة على أن هناك بعض الحركات والجمل التي لاتوجد في الرقص الهندي الكلاسيكي أضافها المصمم « ساتش شانكر » بالاضافة الى أن كل رقصة قدمت على المسرح كانت تعبر عن قصة ، وكانت الموسيقى المصاحبة حديثة تماما •

وحين لاحظت أن المستشار الثقافي الهندي قد استخدم مصطلح « باليه » مارا للدلالة على تلك الرقصات الشعبية التي قدمت سألته :

١ - وقد أقيمت عروض الرقص الشعبي للأزياء الشعبية على مسرح الجمهورية بعابدين ، كما أقيم عرض آخر للفرق نفسها على مسرح سيد درويش بالأسكندرية وقد قامت الجولة بتغطية الأنشطة التي أقيمت بالقاهرة •

ففي جو مفعم بالموسيقى والأغاني الشعبية الهندية التي لا تخطئها أذن كل شرقى أقامت سفارة الهند موسمها للرقص الشعبي والأزياء الشعبية الهندية في اطار احتفالاتها بالاستقلال على مسرح الجمهورية بعابدين في الفترة من ٦ : ٨ يونية ١٩٨٧ • وقد حضر الحفل لفيف من ممثلي السفارات الأجنبية المختلفة الممثلة لدى جمهورية مصر العربية وعدد من الوزراء المصريين في مقدمتهم ضيف شرف الحفل الدكتور عصمت عبد المجيد نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية •

وقد قدمت العروض فرقة ساتش شانكر للرقص ، والفرقة عبارة عن مجموعة متميزة من الراقصين تستوحى في تابلوهاتنا تقاليد الهند ، والرقصات في أغلبها من تصميم الراقص الأول

كيف يسمى هذا الرقص الشعبى بالباليه ؟

أجاب : أن الباليه قصة تؤدى عن طريق الموسيقى والرقص ، وأضاف بأنهم هناك فى الهند يطلقون على هذا النوع من الرقص (الباليه) وهو يختلف عن شكل الباليه الروسى والغربى عامة المعروف لنا ، لذا فانه يحدث نوع من الالتباس حين ينصرف الذهن الى شكل الباليه الغربى عند استخدامنا للمصطلح ، ومن ثم راح يؤكد على أن هذا الفريق يقدم الرقص الشعبى الهندى بأسلوب الباليه الحديث ولكن من منطق مفهوم الباليه الهندى ! (انظر الصور المرفقة للأزياء والرقص الشعبى الهندى)

٢ - وفى قاعة اخناتون بالزمالك افتتح الدكتور مصطفى عبد المعطى وسفير الهند معرض الفنون والمشغولات اليدوية فى يوم ١٠ يونيه ١٩٨٧ .

وقد احتوى معرض الفنون والمشغولات اليدوية الهندية مجموعة من الأعمال الفنية الشعبية التى تمثل بيئات واتجاهات متنوعة ، حيث ضم أعمالا قديمة وأخرى معاصرة . وعلى الرغم من صعوبة تجميع أعمال شتى ومتباينه فى مكان واحد ، فقد اهتم المعرض باتاحة فرصة كافية لتقديم أروع الاعمال الفنية والمشغولات اليدوية من لوحات وتماثيل برونزية وخشبية ونسجية ، حيث انقسم المعرض الى عدة أقسام كانت على الوجه التالى :

١ - قسم للأعمال البرونزية .

٢ - قسم للرسم .

٣ - قسم للمشغولات اليدوية .

٤ - قسم للمنسوجات .

٥ - قسم للمشغولات الخشبية .

وتتنمى الأقسام كلها الى المصنوعات الحرفية اليدوية ، حيث يتبوأ الحرفى فى الهند المكانة الرفيعة نفسها التى يحتلها الفنان ، هذا ويعود تاريخ المشغولات اليدوية الى خمسة آلاف عام مضت ، كما تتميز القرية فى كل ولاية من ولايات

الهند بمهارات معينة ، وبالمشغولات اليدوية التى تبرع فى صنعها - وهو ما نذى به بعض رواد الفن التشكيلى عندنا مما أثمر لنا بعض القرى الحرفية ودراسه وغيرهما - وهما يمكن من امر هذا فان تلك المشغولات تصنع للاستخدام الشخصى أو للزينة أو البيع ، كما يسرى - حتى الآن - تقليد توارث الحرفة من جيل الى آخر .

وقد تضافرت هذه المجالات السابقة كلها فى تفهم الروح الهندية الأصيلة ، حيث يمثل الفن الهندى - الشعبى خاصة - حصة فريدة فى تاريخ البشرية ، ويعكس هذا الفن الذى يتبع جمالا ، ويزخر بالاحساس والتعبير الروحاني كل الخصائص المميزة للهند ، ويمكن لنا أن نعد الأشكال الفنية الخالدة والراقية نتاجا فريدا للحضارات الاربع التى ظهرت على فترات متباعدة وهى : الهندوكية - البوذية - اليانية - والاسلام .

وقد استطاعت الهند بهارة - بوصفها مكان التقاء لمختلف التقاليد الحضارية - استيعاب هذه الحضارات وتكييفها لاثراء حضاراتها ومستقبلها الفنى ، اذ سرعان ما انتشر هذا الفن الاصيل المتعدد الأشكال والألوان والأفكار - حتى أننا نجد له صدى وتأثيرا على التطور الثقافى والحضارى - بجنوب شرق آسيا والصين وكوريا واليابان والتبت ومنغوليا .

٣ - وقد أقيم فى اطار الاحتفالات نفسها سبوع الفيلم الهندى بسينما كريم بالقاهرة فى الفترة من ١٥ : ٢٢ يونيه ، وقد افتتحه الدكتور أحمد هيكمل وزير الثقافة والأستاذ حسين مهران وكيل أول وزارة الثقافة والأستاذ سعد الدين وهبة وسفير الهند .

وقد حفل المهرجان الهندى بأنشطته الرئيسية الثلاث بالأنواع المختلفة من الفنون الشعبية من رقص شعبى الى أزياء شعبية اضافة الى الحرف والمشغولات اليدوية ، ضم كل هذا شريط ممتد من الأغاني والموسيقى الشعبية الهندية التى يتبينها كل شرقى من الوهلة الاولى .

أسبوع كبير للفن الشعبي ببغداد

شمس الدين موسى

يحتفل العراق بحلى الصعيد الرسمي والشعبي في الأسبوع الأخير من إبريل كل عام بمهرجان كبير ، واسبوع ثقافي متعدد الجوانب ، تحت شعار مهرجان الواسطي للفنون الشعبية . ويكون ضمن برنامج الاحتفال دعوة عدد كبير من المثقفين والأدباء من مختلف أنحاء العالم العربي ، كي يشاركوا شعب العراق الشقيق احتفالاته .

ولقد بدأت الاحتفالات هذا العام بالاحتفال بيوم مدينة بغداد ، الذي اتسم بمظاهر متعددة على طول شوارع حيها أحد أهم شوارع العاصمة العراقية المتجددة . فكان ذلك صباح يوم ٢١ إبريل عندما احتشدت بطول شارع حيها فرق الفن الشعبي للغناء والرقص ، التي حضرت من مختلف أنحاء العراق شمالا من الموصل وكركوك ، وجنوبا من مدينة البصرة . وذلك لتقديم فقراتها الفنية أمام جمهور بغداد وضيوف المهرجان .

واسعة . . قام الفنانون العراقيون بعرض انتاجهم الفني « لوحات وتماثيل » في صالاته الواسعة المعدة للعرض ، جيدة الاضاءة والتهوية

وجدير بالملاحظة أن المركز القومي العراقي للفنون قد اشتمل فضلا عن صالات العرض ، على مراسم خاصة للفنانين يقومون فيها بانتاج لوحاتهم وتماثيلهم وعرضها في الوقت نفسه ، مع وجود قاعات رحبة لاستقبال الزائرين والضيوف .

وبمناسبة الأسبوع الفني والثقافي « مهرجان الواسطي » أقام المسؤولون عن المركز معرضا فنيا للتصوير والنحت ، احتشد فيه انتاج الرسامين والنحاتين العراقيين من مختلف الأجيال والمدارس الفنية . مع عرض نماذج من المقتنيات الفنية التي يكتنيها المركز ، والتي كانت على مستوى عال من الجودة بشكل عام . والملاحظ أن المقتنيات كانت معروضة في صورة جيدة للغاية .

كما تقدمت فرق الرقص والغناء الشعبي المركبات المزدانة التي عرض عليها نماذج من أرباب الحرف والصناعات المختلفة التي اشتهرت بها مدينة بغداد كأحد أهم المدن العربية العريقة في الشرق . وهي الحرف والصناعات التي ربما نجد لها آثارا مختلفة ولا تزال تميز مدن الشرق العربي كدمشق والقاهرة ، والقيروان . أمثال النحاسين ، والحدادين والمنجدين ، والبسطيين من صناع الأبسطة والأكلمة من مختلف الألوان والأشكال بأنوالهم التقليدية . فضلا عن الحياطين العربي ، والعقادين . . والباعة الجائنين على عرباتهم التقليدية المعروفة . بملابسهم الزاهية مثل بائعي البرتقال والرمان ، والعمود والبخور والشراب بمختلف أنواعه ، والسقاين بقرتهم التقليدية التي انقرضت مع تطور المدنية الحديثة . . وكل ذلك كان يتقدمه ويحيط به فرق الغناء بآلاتها الشعبية وبلهجات أعضائها العامة القادمين من الشمال أو الجنوب .

المركز القومي للفنون !!

ويشمل الأسبوع الفني والثقافي زيارة الوفود والضيوف للمركز القومي العراقي للفنون الجميلة المعروف « بمركز صدام للفنون » ويتمثل في مبنى ضخم هائل البناء محاط بحديقة

ندوة بغداد للتراث !!

ولقد عقدت أثناء المهرجان ندوة ببغداد الثالثة للفنون الشعبية ، التي أشرفت عليها مجلة التراث الشعبي ، وكان باسم عبد الحميد

- ١٠ - الشعر الشعبي في الجزائر
د . العربي دحو « الجزائر »
- ١١ - الاتجاهات الوطنية والقومية في شعر
مرهون الصفار
د . ابتسام الصفار « العراق »
- ١٢ - المثل الشعبي في الشعر العامي العراقي
شماكر حاجم الصالحى « العراق »
- ١٣ - خصائص الشعر الشعبي الفلسطيني
نمر سرحان « فلسطين »
- ١٤ - بديل شعبي لبحور الخليل
د . كامل مصطفى الشبيبي « العراق »
- ١٥ - ملامح الشعر الشعبي في الأندلس
مقداد رحيم « العراق »
- ١٦ - أغاني الأطفال الشعبية في العراق
كاظم سعد الدين « العراق »
- ١٧ - نصوص أدب الطفولة وأنماطه
د . داود سلوم « العراق »
- ١٨ - خصائص الشعر الشعبي في الامارات
خالد القاسمي « الامارات »
- ١٩ - الوشم في الشعر الشعبي
ليث الحفاف « العراق »
- ٢٠ - الزهيرات ولامح الأصالة في الشعر
الشعبي
الشيخ جلال الحنفي « العراق »
- ٢١ - الأغاني الشعبية في الشعر العراقي
الحديث
قيس كاظم الجنابي « العراق »
- ٢٢ - حول العلاقة بين العنصر اللغوي والصوتي
والحركي في الغناء الشعبي (الأهزوجة)
د . طارق حسون فريد « العراق »
- ٢٣ - الشعر الشعبي وأغنية المعركة
د . فاروق هلال « العراق »
- ٢٤ - شعر البند والتاريخ الشعري
د . محمد حسن الحلي « العراق »

الحمودي رئيس تحرير مجلة التراث الشعبي
والأمين العام للندوة التي استمرت ثلاثة أيام
متواصلة ، نالت خلالها اهتمام الصحف وأجهزة
الاعلام العراقية المختلفة ، فكانت جلسات
الندوة تذاق في التلفزيون مساء كل ليلة .

وقد افتتح الجلسة الأولى للندوة السيد
وزير الثقافة العراقي وقدمها د . محسن
الموسوي رئيس تحرير مجلة آفاق عربية . مع
القاء كلمة الضيوف التي قدمها للحاضرين
الشاعر الأردني عبد الرحيم عمر .

وجدير بالذكر أن الأبحاث التي قدمت لندوة
بغداد وصل عددها الى أربعة وعشرين بحثاً ،
قسم وقت الندوة عليها بالتساوي وهي على -
الترتيب ، وطبقاً لترتيب مناقشتها .

- ١ - نشأة الشعر الشعبي
د . فوزي رشيد « العراق »
- ٢ - الشخصية العربية في الشعر الشعبي
النجدى
عبد الرحمن بن زيد « السعودية »
- ٣ - الشعر اللبناني الشعبي بين جمال
الطبيعة وتقاليد الأداء
د . محسن جمال الدين « لبنان »
- ٤ - من خصائص الشعر الشعبي في الأراجوز
جبار الجبراوي « العراق »
- ٥ - في أصالة الشعر الشعبي
جميل الجبوري « العراق »
- ٦ - عشرون شاعرة شعبية في ثورة العراق
حسين حسن التميمي « العراق »
- ٧ - الايقاع في الهوسنة
د . صبرى مسلم « العراق »
- ٨ - الشعر الشعبي في الأهوار
عبد المحسن حداد « العراق »
- ٩ - الايقاع والشعر الشعبي
الحاج هاشم محمد « العراق »

التراث الشعبي ، ويكون مقرها بغداد . وتتألف الأمانة العامة من مجموعة من الباحثين منهم :

- باسم عبد الحميد حمودي (الأمين العام) العراق
- د. عباس الجاردي المغرب
- صفوت كمال مصر
- أحمد عبد الرحيم نصر السودان
- خالد محمد القاسمي الامارات
- مورييس عواد لبنان
- ميشيل طراد لبنان

٧ - يكون د . عبد الحميد يونس « مصر » رئيساً فخرياً للرابطة ، وذلك اعترافاً من الندوة بفضل وجهوده في مجال التراث الشعبي .

٨ - توصي الندوة أن يكون محور ندوة بغداد الرابعة للتراث الشعبي هو « التراث الشعبي بين الوعي القومي والصورة الاجتماعية » وتدعو الباحثين من الآن للكتابة في هذا الموضوع والدعوة عامة للباحثين العرب .

وجدير بالذكر - في النهاية - أن الأسبوع شمل عدة حفلات غنائية وموسيقية أقامتها فرقة أم كلثوم ، والفرق الفنية التي دعيت والمطربون من السودان ، والأردن ، والمغرب ، ومصر ، وتونس ، ولبنان . وكان على رأس الحاضرين الفنان العربي الكبير وديع الصافي . والفنان فريد شوقي ، والمطربة نجاح سلام . والموسيقى المصرية هاني مهني .

وكان من المفترض أن يحضر الندوة كل من الشاعر المصري عبد الرحمن الأبنودي كى يقدم بحثاً بعنوان « الشعر الشعبي في مصر العربية » وكذلك الباحث الأستاذ صفوت كمال كى يقوم بعمل مناقشة لبحث عبد الرحمن الأبنودي ، بالإضافة الى قيامه بمداخلة عامة لندوة بغداد . لكن الاثنين لم يحضرا الندوة لأسباب خاصة منعت مشاركتهما . وبذلك كانت مصر التراث الشعبي غائبة عن ندوة بغداد ، رغم أن توصيات الندوة لم تغفل جهود البحث المصرى فى ذلك المجال ، فلقد اختير الدكتور عبد الحميد يونس رئيساً فخرياً للرابطة العربية للعاملين فى مجال التراث الشعبي .

توصيات ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية

١ - تشيد الندوة والمشترون فيهما بجهود وزارة الثقافة لاقامة ندوة التراث والفنون الشعبية سنوياً .

٢ - ناقشت الندوة أوزان الشعر الشعبي ، واعتبرته لا يخرج عن الأوزان العربية .

٣ - توصى الندوة بطبع الأبحاث والمناقشات فى مجلد يحمل اسم الندوة .

٤ - تدعو الندوة الى عمل مقارنات بين الأدب الشعبي العربى للوصول الى أصول الوحدة بين الأمة العربية .

٥ - تدعو ندوة بغداد الثالثة للتراث الشعبي الى اقامة كرسى للشعر الشعبي فى الجامعات العربية .

٦ - انبثق الرابطة العربية للباحثين فى



المؤتمر الدولي للرقص الفجري

د. ماجدة صالح

انعقد مؤخرا في مدينة كوبيو بفنلندا من ٨ : ١٠ يونيو المؤتمر الدولي عن الرقص الفجري بهدف لقاء الضوء على أصل وتطور الرقص الفجري ، والتعرف على وضعه الحالي عالميا .

وقد نظم المؤتمر مجلس الرقص الفنلندي Finnish Dance council Finland بالاشتراك مع مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى (Kuopio Dance and Music Festival) ولجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح التابع لهيئة اليونيسكو (International Theatre Institute Dance Committee).

والمكتب الفنلندي للمركز العالمي للمسرح (Finnish Centre of ITI) ومنظمة « السيوف » (Ciuff) ، وقد حضر المؤتمر أكثر من مائتي مشترك على مدى الثلاثة أيام ، واستمعوا الى سلسلة من المحاضرات والبحوث ألقاها المتخصصون من فنلندا والمجر ويوغسلافيا والولايات المتحدة واسبانيا وفرنسا والهند والمكسيك وجمهورية مصر العربية ، وقد اقتضت أبحاث هذا المؤتمر الدولي على عدد من اللغات الحية هي : الفنلندية والانجليزية والألمانية ، بحيث تناول المتخصصون أوجه الموضوع الطارح من زوايا مختلفة ، فقدمت الدكتورة أنا - ماريا فيليمانن - سايرا من جامعة هلسنكي محاضرة عن « الفجر - أوجه نظر تاريخية » وكانت المفاجأة هي اعتراض عدد من الفجر من فنلندا والسويد وفرنسا على ما جاء ضمن المحاضرة من « تشويه لتاريخهم » وطلبوا الكلمة للرد والتصحيح بموافقة رئيسة الجلسة السيدة دوريس لاين نائبة رئيس لجنة الرقص بالمركز العالمي للمسرح .

تلك التسمية [من موطنهم الأصلي بشمال غرب الهند عبر فارس والشام وتركيا الى بلاد أوروبا على مدى عدة قرون .

وقد قدم الدكتور ارنوبيشوفار من أكاديمية العلوم المجرية محاضرة عن « الدلالة التاريخية للفجر المجريين في أوروبا » .

ومن جامعة أولو الفنلندية جاءت الدكتورة

وفي اليوم التالي ألقى الدكتور فانييا كوهانوفسكي الفجري البولندي الأصل الفرنسي الجنسية كلمة الفجر ، وهو نائب الرئيس والمستشار الثقافي لجماعة رومونيخيه بفرنسا ، وعضو اللجنة التنفيذية الدائمة لاتحاد الروماني ، ومبعوث مطلق الصلاحية لدى اليونيسكو ، حيث أوضح فيها تاريخ هجرات الفجر « الروم » [حسبما يتراءى لهم أن يطلقوا على أنفسهم

الوقت المحدد بتناول كل التساؤلات ، الا أن حماس الحاضرين أظهر مدى الاهتمام بما أثير في شتى جوانب الموضوع .

وقدمت الدكتورة / ماجدة صالح بحثاً عن الغوازي في مصر حظي باهتمام خاص من قبل المشاركين وظهر تقديرهم لما جاء به من معلومات جديدة حول موضوع يحيط به الكثير من الغموض ، ويشجع الدارسين على المزيد من البحث فيه ، وطلبوا نشر البحث في مجلة الانثروبولوجيا (Journal of anthropology)

وقد استهلكت الدكتورة ماجدة صالح بحثها بمقدمة حول الرقص المعروف « بالرقص الشرقي » وهو شكل من أشكال الرقص الخاص بمنطقة الشرق الأدنى وشمال أفريقيا ، وهو ذو تقاليد أشمل وأكثر انتشاراً ، ومن خواصه المميزة تشكيلات مختلفة (للحركة المفصلة) لمنطقة الحوض التي نجدها منتشرة من المغرب الى فارس ، ومن التركستان حتى اليونان الى شمال الهند على أساس أنها تقليد عريق يتسم بالتنوع والثراء في تلك المناطق ، ويمكن تصنيف رقص الغوازي المميز ضمن هذا التقليد .

وقد استندت الباحثة المصرية بأوصاف للغوازي من كتابات ومؤلفات القرن الماضي والقرون السابقة له ، وتناولت مظهرهن ورقصهن واسلوب حياتهن وتقاليدهن الخاصة ، وأوضحت الفرق بين « الغازية » و « العالمة » ازالة للخلط الذي كان سائداً - وما زال - بين المفهومين ، وأعقبت ذلك بعرض جزء تاريخي عن أصول الجماعات العجرية في هجرات من الهند بدأت في القرن الخامس الميلادي ، واحتمال دخولهم الى مصر في ركاب الحملة العثمانية ومدى صحة ادعائهم الغريب بأنهم « برامكة » مع توضيح صلة العائلة البرمكية بالهند .

وقد ساقّت مجموعة من المسميات المختلفة التي يعرف بها العجر مع شرح لها في بلاد مختلفة ، في تركيا وبلاد أوروبا ومصر وشمال أفريقيا ، واختتمت عرضها حول الوضع الحالي لهذا النوع من الرقص ثم ركزت على رقصات « بنات مازن » بالأقصر ، وهن من جماعة (النور) كما استعانت

لينا كوركى لتلقى بمحاضرتها عن « القيم الجماعية للعجر الفنلنديين ، وتلاها العالم اليوغسلافي العجري ترايكو بتروفسكى من معهد الفولكلور « ماركو سينيكوف » فقدم بحثاً حول « صانعوا الآلات الموسيقية الروم (Rom) وموسيقى الروم القاطنين في سكوبيا » . ومن جامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس - الولايات المتحدة جاءت الدكتورة السى دونين لتقدم محاضرتها حول « مناسبات الرقص العجري » في ولاية كاليفورنيا .

ومن جامعة غرناطة بأسبانيا قدم الأستاذ خوزيه هيريديا « رقص الفلامنكو العجري » .

ومن الهند تحدث الدكتور ويررا جندرا ريشي مدير المعهد الهندي للدراسات الرومانية (Romain Studies) ومحرر مجلة روما (Roma) والرئيس الشرفي لاتحاد الروم العالمى تحدث حول « المهرجان الدولى للعجر بالهند » .

ثم قدمت الدكتورة كاتالين كوفالتشيك من أكاديمية العلوم المجرية بحثاً عن « الموسيقى الشعبية للعجر المجرين وصلاتها بأوروبا الشرقية » .

وقدمت الراقصة الباحثة مارجريتا جوردن محاضرة / عرض للرقص العجري المكسيكى .

وأخيراً قدمت الدكتورة / ماجدة صالح عميدة المعهد العالى للبلاليه بأكاديمية الفنون سابقاً وممثلة قسم الرقص للمكتب المصرى للمركز العالمى للمسرح بحثها حول « غوازي مصر : تقرير مبدئى » وهو ما سنعود اليه .

وفى اطار مهرجان كوبيو للرقص والموسيقى عرضت الفرق العجرية الفنلندية والأسبانية والمجرية ألواناً مبهرة من فنونها ، واستعان المحاضرون ببعض أعضاء الفرق للتوضيح أثناء المحاضرات ، كما استعانوا ببعض الأساليب التوضيحية الأخرى من أفلام فيديو وسينما وشرائع فيلمية وتسجيلات صوتية أضافت أبعاداً مهمة الى منسجون المعلومات المكثفة التي قدمت أثناء المؤتمر .

وفى ختام المؤتمر خصصت جلسة خاصة لطرح الأسئلة والمناقشة ، وان لم يسمح

والاهتمام به من خلال الدراسات العلمية الجديدة
والمؤتمرات والندوات والمهرجانات .

وقد كلفت الدكتورة دوريس لاين بتقديم
تقرير تفصيلي عن المؤتمر ونتائجه الى المركز العالمي
للمسرح مع بحث امكانية نشر ما قدمه المتخصصون
في مؤتمر كوبيو من أبحاث مختلفة .

في ذلك بالشرائح الفيلمية الموضحة أثناء المحاضرة
التي انتهت بعرض عينة حركية لرقص « بنات
مازن » من خلال شريط سينمائي وفي النهاية
أجمع منظمو المؤتمر والمتخصصون والمشاركون على
أهمية انعقاد مثل هذا المؤتمر ، وأشارت الدكتورة
دونين الى أنه يعد أول مؤتمر عالمي يتناول الرقص
العجري ، واتفق الجميع على ضرورة الاستمرار

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ،
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ،
الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦
درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية
حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة
تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

جداريات الحج

وداد حامد

جرت العادة عند معظم الأهالي في البيئات الشعبية سواء في القرى أو في الأحياء الشعبية في المدن ، أن يزینوا منازل الحجاج قبل عودتهم من الأراضي الحجازية بعد أدائهم لفريضة الحج ، فتطلی البيوت من الداخل والخارج كما تصبغ الأبواب والنوافذ . أما الواجحات فتزين بالرسوم الملونة والكتابات المعبرة عن هذا الحدث .

وتعتبر هذه الرسوم والكتابات الجدارية وسيلة للترحيب والتهنئة للحجاج بسلامة الوصول كما انها في الوقت ذاته تتخذ كوسيلة للاعلان عن قيام صاحب الدار بأداء تلك الفريضة .

وقد يقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات خطاطون من المنطقة يحترفون هذا العمل - بجانب أعمال أخرى - ويتلقون في مقابل ذلك أجرا ، أو قد يقوم به البعض من أهالي الحجاج أو أصدقائه ممن تتوفر لديهم القدرة أو بعض الموهبة في الرسم والتلوين .

وقد تكتب بعض الأحاديث النبوية مثل (ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة) أو (من زار قبري وجبت له شفاعتي) .

وقد تكون الكتابة هي تلك العبارات التي تقال في تلك المناسبة مثل (لبيك اللهم لبيك) أو (اللهم صلي على النبي) أو (ألف مبروك يا حاج) أو (حج مبرور وذنب مغفور) .

والرسوم أيضا لها أشكالها المتعددة . فقد تصور مشهد الكعبة المشرفة وعليها الكسوة الشريفة ، أو تصور مقام النبي (صلعم) أو غار حراء أو عملية ذبح الفداء . كما يتكرر رسم وسائل المواصلات التي يتخذها الحجاج للوصول لمكة المكرمة سواء كانت وسائل قديمة أو حديثة مثل الجمل والقطار والباخرة والطائرة .

وهناك أيضا من الوحدات الزخرفية الأشجار الخضراء المورقة وأصص الزهور بألوانها الجميلة

وسواء كان هؤلاء الرسامون نصف محترفين أو هواة فإنه من الملاحظ من خلال معظم النماذج التي شاهدناها وقمنا بتصويرها انهم يبدعون في التعبير وتشكيل وحدات رسومهم الجدارية ما بين وحدات مصورة أو كتابات تتشكل في تنويعات جميلة ومعبرة .

والخامات المستخدمة في تلك الرسوم والكتابات هي غالبا خامات جيرية وغراء - وقد تكون ألوانا زيتية أو أشباهها ، أما من ناحية الألوان فهي صريحة وزاهية .

من الملاحظ أن هناك الكثير من الكتابات والأشكال التي يتكرر ظهورها على حوائط منازل الحجاج . أما الكتابات المتعددة التي يتكرر ظهورها فهي تشير الى بعض الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج مثل (واذن في الناس بالحج أو (البسملة) .

يرسلون كل عام الى مكة محملا يحمل صرتهم
وهداياهم بالاضافة لكسوة الكعبة . وكانت تلك
الهدايا توضع على جمل يزين بأفخر زينة ويسير
أمام ركب الحجاج في موكب عظيم . وكان
الاحتفال بدوران المحمل وطلوعه وعودته من أكثر
الاحتفالات التي ينتظرها الناس جللا وكان
للمحمل ذاته قداسة خاصة لدى جميع المسلمين .

وهذه غالبا وحدات توضع لاستكمال الجانب
التشكيلي .

ومن الرسوم الشائعة والتي ألفنا رؤيتها
على جدران منازل الحجاج تلك الرسوم التي تمثل
المحمل وهو محمول على ناقة يقودها جمال وقد
نرى خلفه موكب الحجاج وقد نراها بدونها .
ولفترة طويلة مضت كان ملوك مصر وحكامها



نصوص من فن الموال

جَمَلٌ وَمَجْرُوحٌ .. وَتَحْتَ الْجَذِّ مَدَّارِي
لَا الْجَمَلُ قَائِلٌ آهٌ ، وَلَا الْجَمَّالُ بِيَهُ دَارِي
الْجَمَلُ شَائِلٌ حِمْلُهُ ، وَفَائِتٌ عَلَى خِصْمِهِ وَمَدَّارِي
يَادِي زَمَانٍ الْعَجَبُ !!
دَارِي عَلَى بَلَوَتِكَ .. يَالِي اتَّبَلَيْتُ دَارِي
دَا الْحَقُّ خَائِفٌ مِنَ الْبَاطِلِ .. وَمَدَّارِي



غَرَّالُهُ بِدَلَالٍ ، بَيْبَكِي بَخْتَهَا مَائِلِ
اَكْمِنَهَا أَصِيلُهُ .. يَا خَسَارَةَ الزَّمَانِ مَائِلِ
وَالْمَالُ مَيَّالٌ .. اللَّهُ يَنْعَلُ الْمَائِلِ
أَنَا أَعْمَلُ إِيَّاهُ لَا بُوْهًا شَافَ الْمَالُ ، وَوَدَّعَهَا
جَتَ تَضَرَّبَ الرَّمْلُ .. فَافْكِرْ الرَّمْلُ يَنْفَعَهَا
إِنْخَبِلْ وَدَّعَهَا .. وَلَقْتَ بَخْتَهَا مَائِلِ



عَايِزٌ مِنْ عَايِزٍ .. مَيِّصَحَّشٌ يَكُونُ عَايِزُ
إِخْصٌ عَلَيْكَ يَا زَمَنُ .. مَا بَتَدِيشَ لِلْعَايِزِ
لَوْ أَدَيْتِلْهُ يَوْمٌ .. بِصَبْحِ تَانِي يَوْمِ عَايِزِ
فُوتَ عَلَى عَدُوِّكَ لَا بَسَ زَيْنِ
مَا يَعْرِفُشِي إِنْ كَانَ مَعَاكَ .. أَوْ عَايِزِ
كُلَّهَا بِالْمَلْحِ .. وَلَا تُقُولِشِي لِلْخَسِيسِ عَايِزِ

- جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت .

- الراوى : محمد توفيق خلف الله - الفاوية - أبو مناع مركز دشنا - ١٩٨٦ .

أنا صاحبت صاحب وكنت على الزمن وياه
مشى فى طريق الوفا أخلصت أنا وياه
وجبت صنف العيش بالملح كلكته معاه
صاحبى صاحب صاحب نسينى ياناس وتركنى
قلت له : ليه يا صاحبى بعد العشرة تتركنى
قال لى : خلاص ، حكم القدر وده حكم مش فى ايدى
أنا قلت : يا تاجر الملح ماتقولشى يا ملح يا رشيدى
يا تاجر الملح سمى الملح ما تمرشى
عاشرت ناس أكلم زادى ما تمرشى
وزرعت نخل الوداد يطرح تمر ما تمرشى
أصل الخسيس مهما هاتعمل معاه برضه ما يتمرشى

★★★

غريب بكى وناح وقال : ميتا الدموع تنشاف (١)
ويروق قلب الغريب ، من ألم الدلال انشاف (٢)
الراجل الجد فى الغربه يصون عرضه
تبقى مشيته جد ، ولا حدش يهون عرضه
والحى برضه على طول الزمان ينشاف (٣)

★★★

أمانه يا طبيب تعال شوف جرح العليل وبكاه

(★) وياه : معه ، وجبت : أحضرت ، وده وهذا ، مش فى ايدى : ليس بيدي ، ماتقولشى
لا تقل ، ماتمرشى (١) : أى أطلق على الملح اسما يتعلق بنتيجته وليس بمكانه ، ماتمرشى (٢) : أى لم
يفد ، ماتمرشى (٣) : لم يطرح تمرا ، ما يتمرشى لا يفيد معه شيء .

(١) متى الدموع تجف .

(٢) قد شفه ألم الدلال والغربة .

(٣) أى يرى ، وهى صياغة شاعرية للقول السائر « مسير الحى يتلاقى » .

دمعه سال غرق الفراش ، وبكاه
أوصيك ياخال ، أوصيك ياعم
صاحبك الى ما ينفعك وانت على الفراش عيان (١)
وقت الممات قوله يوفر دمعته وبكاه

أمانه ياطبيب القلوب بالليل ما بنامشى
والنوم جفانى وحتى الأكل ما باكلشى
وبقالى مده طويله وأنا نايم على فرشى
قالوا لى نجيب لك طبيب أنا قلت ما أعرفشى
ماجه طبيب القلوب ، كشف عليا وقال لى ماتخافشى
دواك عرفتته يا كامل (٢) وانت كنت ماتعرفشى
قلت له فين الدوا ، والى توصفوا يمشى
دواك تزور النبى قوم يللا ماتنامشى
أنا قلت أزور النبى لو ع القدم هامشى
أنا لما رحت الحجاز للهاشم القرشى
ودخلت يا با المقام ورفعت فيه رمشى
وجدت الروضه الشريفة جمالها ما وصفشى
ياللى أنت قلبك بذكر النبى مشغول
قوم انفق المال على زيارته ماتبخلشى

(١) مريض وعليل .

(٢) الرواية : كامل عبد الرازق حباس - قرية الرقة الغربية - العياط ، ٣٠ سنة - فلاح ومنتشد دينى . وقد ذكر اسمه بالموال كعادة المنشدين فى ذكر الاسماء ضمن مواويلهم .